

CLEVERSON RIBAS CARNEIRO

***OS TAMBORES SILENCIOSOS: VOZ POPULAR  
E ALEGRIA REVOLUCIONÁRIA***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, pelo Curso de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

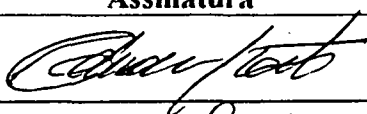
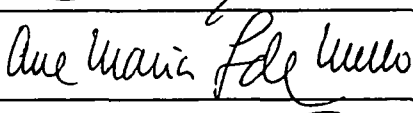

## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando CLEVERSON RIBAS CARNEIRO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Édison José da Costa, Ana Maria Lisboa de Mello e Cristovão Cesar Tezza argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

**“OS TAMBORES SILENCIOSOS : VOZ POPULAR E ALEGRIA REVOLUCIONÁRIA”**

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Édison José da Costa		A
Ana Maria Lisboa de Mello		A
Cristovão Cesar Tezza		A

Curitiba, 24 de outubro de 2002.




Prof.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt  
Coordenadora



  
Dr. Edison José Costa

Ana Maria Lisboa de Mello  
Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello

  
Dr. Cristovão Cesar Tezza



Cleveson Ribas Carneiro

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>III</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo 1 - JOSUÉ GUIMARÃES: OBRAS SILENCIOSAS</b>	
O espaço de Josué Guimarães.....	06
Josué Guimarães: trajetória literária .....	07
1976: Os tambores silenciosos.....	12
1977 – 1986: intensa produção literária.....	16
Os tambores silenciosos como objeto da crítica literária.....	20
<b>Capítulo 2 – DIFUSO TEMPO</b>	
Representação da realidade e gênero literário.....	27
O tempo na narrativa romanesca.....	30
O papel do cronotopo.....	33
O tempo da vida privada.....	36
O riso popular e o tempo folclórico.....	41
A carnavalização.....	44
O cronotopo idílico.....	47
Características idílicas do romance .....	52
Cruzamento do elemento idílico e do elemento popular carnavalizante.....	55
<b>Capítulo 3 – O COMPASSO DOS TAMBORES</b>	
Séries temporais de Os tambores silenciosos.....	60
O carnaval em Os tambores silenciosos.....	62
Máscaras carnavalescas.....	65
O choque entre as diferentes séries espaço-temporais.....	69
A oposição entre o longe e o perto.....	73
A oposição longe/perto no plano temporal.....	77
<b>Capítulo 4 – TEMPO DIFUSO</b>	
Implicações da representação espaço-temporal.....	82
O romance brasileiro dos anos 70.....	83
As representações espaço-temporais nos anos 70.....	84
O discurso literário engajado e as transformações do gênero idílico.....	86
A conjugação do idílio e do riso carnavalizante em Josué Guimarães.....	88
Os tambores silenciosos e o diálogo com seu contexto cultural.....	89
O discurso cômico em 1975.....	90
<b>Conclusão.....</b>	<b>94</b>
<b>Notas.....</b>	<b>96</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>102</b>

## RESUMO

Esta dissertação trata das relações de tempo e espaço no romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães. Nesta narrativa, toda a ação se desenvolve em meio a estritas delimitações temporais e espaciais, ou seja, durante apenas sete dias, a Semana da Pátria de 1936, e restringindo-se à área urbana de uma pequena cidade de interior, a fictícia Lagoa Branca. Essa delimitação espaço-temporal intensifica as ações dos personagens e enfraquece as fronteiras entre os espaços públicos e privados, de tal forma que eles acabam por se fundir, mas com uma predominância do espaço privado, por causa da representação estética do discurso popular, especialmente da fofoca, que permeia todo o romance. Destaca-se também, nessa obra, a conjugação de diferentes séries temporais históricas (Revolução Federalista, as vésperas do Estado Novo getulista e o regime militar dos anos 70) num mesmo plano narrativo. Esta original relação espaço-temporal foi tomada por este trabalho como um dos elementos mais importantes da obra, pois permite o diálogo da narrativa com o contexto sociopolítico imediato de seu surgimento, ao mesmo tempo em que recupera antigas formas literárias de representação de tempo e de espaço, característica essa que permite a simultaneidade temporal e espacial no mesmo plano narrativo. Para analisar a questão da representação literária do tempo e do espaço, este trabalho teve como base a teoria do cronotopo literário, desenvolvida por Mikhail Bakhtin. Para esse autor, as formas de representação espacial e temporal desenvolvidas ao longo dos tempos pela literatura estão intrinsecamente ligadas às diferentes maneiras de assimilação, pelo homem, do espaço e do tempo real ao longo da história.

## ABSTRACT

This dissertation analyses time and place relations of the novel *Os tambores silenciosos*, from Josué Guimarães. This narrative presents strictly limits of time and place, in this novel all the action develops during just seven days, in a week of patriotic commemorations of 1936, and this action is restricted to the urban area of a little interior city, the fictional Lagoa Branca. This time and place delimitation intensifies characters performance and turns weak those boarders between public and private places in a way that these elements fuse themselves, in spite of a private place predominance. This happens specially because the representation of popular discourse, mainly gossip. In this novel also stick out the conjugation of different historical time series in the same narrative plan (Federalist Revolution, eve of president Getúlio Varga's *Estado Novo* and the 70's Military Dictatorship). This original time and place relationship was considered by this work as one of the main elements of *Os tambores silenciosos*. Just this relationship permits the narrative's dialogue with the social and politic context of the novel's emergency, at the same time this relationship gets back ancient literary forms of representation of time and place. This characteristic permits simultaneity of time and place in the same narrative plan. In order to analyze the problem of literary representation of time and place this work was based on the theory of Literary Chronotope, from Mikhail Bakhtin. To this author, different representations of time and place were developed by literature along time, parallel to man's different manners of assimilation of time and place along history.

## INTRODUÇÃO

A presente análise dedica-se ao estudo das relações entre tempo e espaço no romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães.

A representação estética do tempo e do espaço na literatura revela, de maneira privilegiada, o processo de assimilação, pela literatura, da realidade temporal e espacial do próprio indivíduo histórico real. Nesse sentido, além de tratar da relação existente entre tempo e espaço na economia interna do romance, essa análise busca esclarecer a conjugação desses elementos em relação ao contexto histórico real em que a obra surgiu.

Esse romance apresenta uma organização de tempo e espaço bastante original, ao mesmo tempo que recorre a formas de representação desses elementos que foram herdadas da literatura antiga, que permite a conjugação e a simultaneidade de diferentes tempos históricos num mesmo plano narrativo. Essa simultaneidade temporal não existe exclusivamente nesse romance, ela está presente ou foi esboçada em outras narrativas literárias ao longo da história. Em *Os tambores silenciosos*, porém, essa estratégia de representação ganha importância por sua originalidade dentro do contexto literário dos anos 70, que teve como tema principal a censura e a repressão impostas pela ditadura militar.

*Os tambores silenciosos* é um romance pouco estudado e analisado pela crítica nacional, talvez justamente aqui caibam dúvidas sobre as razões que levam esse trabalho a dedicar-se a ele. Uma resposta possível talvez possa ser o próprio silêncio que cerca essa obra além, é claro, o convencimento, que permeia essa análise, de que esse é um romance bastante original na forma de assimilação de sua realidade histórica. Afinal, toda obra literária exprime representações estéticas individuais e sociais que se ligam ao contexto imediato de sua criação. Mas apenas a elaboração de uma representação literária de uma realidade concreta e específica não é suficiente para garantir sua inserção e sobrevivência dentro do patrimônio cultural de uma sociedade.

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar.<sup>1</sup>

A partir dessa afirmação de Antonio Cândido, pode-se perceber que o papel que determinada obra terá na vida cultural de uma sociedade será determinado pelo leitor, sobre quem é exercida a força estética. É o leitor quem se torna recriador da obra literária exatamente naquele momento em que ele se volta para o produto estético que se encontra em suas mãos. É nessa hora que o leitor se submete à visão do outro, autor-narrador, e torna essa visão imanente à sua própria consciência. Esta contemplação estética, porém, leva em conta, necessariamente, o fato de esse leitor-contemplador existir num lugar e tempo concretos, muito raramente os mesmos da obra. Este indivíduo que lê, ao mesmo tempo dialoga com a obra literária e pode discordar dos objetivos originais do autor-narrador. Assim, uma obra que se prende a objetivos políticos, religiosos ou filosóficos muito restritos a certos momentos históricos tende a perder de vista o leitor temporalmente distante.

Revisitar o romance *Os tambores silenciosos* mais de duas décadas depois de sua publicação e tentar esclarecer através dele alguns elementos que regeram a produção literária de um período é, por si só, um modo de reafirmar a vitalidade e a pertinência dessa obra para esse leitor distante de seu contexto original.

A problemática da grandeza ou pertinência de uma determinada obra freqüentemente assalta a crítica literária quando esta entra em contato com obras que não fazem parte dos cânones estabelecidos ou que não são usualmente citadas por seu próprio discurso. Originalmente, a crítica se interessa pela análise da organização interna das obras “(...) sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra (...)”<sup>2</sup>. Dessa forma, quando a crítica literária se depara com obras ainda não consagradas pelo cânone que ela mesma cria, ela tenta captar na economia dessas narrativas “menores”, além dos elementos internos de significação da obra, a persistência de elementos *externos* ao discurso literário, como os próprios referenciais da história literária, que servem de medida para a avaliação de uma determinada obra.

Para o crítico alemão Hans Robert Jauss, “A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas.”<sup>3</sup> Assim, o valor ou o apreço que uma determinada obra alcança dentro de um contexto cultural específico depende do horizonte de expectativas dos leitores que compõem tal contexto. Nesse sentido, uma



obra terá sua recepção guiada pelo estoque prévio de experiências estéticas de seu leitor. Tem-se, aqui, duas reações possíveis do leitor: sua imediata identificação em relação à obra, quando seu conhecimento prévio não é questionado, mas fruído; ou a agressão ao receptor por causa do conteúdo contestador da obra, este mesmo conteúdo que pode ser absorvido posteriormente numa segunda leitura. “Neste caso, ele [o receptor] é obrigado a repensar seu pré-saber e a modificá-lo.”<sup>4</sup>

O silêncio que cerca certas obras pode ser produtivamente relativizado a partir da análise do horizonte de expectativas dos leitores no momento de sua aparição. Afinal, ainda segundo Jauss, “A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”<sup>5</sup>. Assim, o silêncio da crítica sobre uma obra literária, que pode ser tomado como um discurso negativo sobre ela, deve ser visto como uma reação de um momento histórico a um certo enunciado estético. O tempo reage sobre a obra literária e ela ou tem seu interesse definitivamente sepultado ou pode revelar uma outra razão para sua sobrevivência e quiçá sua inserção no discurso cultural de uma sociedade.

Essa relação entre obra e leitor fundamenta e dá razão para a presente análise. A partir do enfoque da estrutura temporal presente na narrativa de *Os tambores silenciosos* e apoiado nos conceitos teóricos de Mikhail Bakhtin, para quem as escolhas de representação espaço-temporal na literatura estão intrinsecamente ligadas à representação do mundo do autor, esse trabalho pretende revisitar o contexto literário da década de 70.

*Os tambores silenciosos* está inserido nesse contexto cultural, a realidade da repressão política está inserida nessa narrativa. Esta análise, porém, busca compreender o valor e a atualidade desse romance para o leitor distante daquele contexto histórico específico. Para tanto, o presente trabalho organiza-se em quatro capítulos que buscam esclarecer a original organização espaço-temporal da obra e sua posição dentro do panorama literário brasileiro.

O primeiro capítulo, “Josué Guimarães: obras silenciosas”, faz um esboço da trajetória literária do autor e passa em revista a produção acadêmica que envolve o romance *Os tambores silenciosos* de forma mais específica. Busca-se, assim, posicionar

essa obra dentro do *corpus* literário do escritor e apresentar sua trajetória de recepção pela crítica.

O segundo capítulo, “Difuso tempo”, enfoca a teoria do cronotopo de Mikhail Bakhtin. Para esse autor, as formas de representação espacial e temporal desenvolvidas ao longo da história pela literatura estão intrinsecamente ligadas às diferentes formas de assimilação, pelo homem, do espaço e do tempo ao longo da história. Este capítulo, concentra-se no desenvolvimento histórico da representação, pela literatura, do espaço da vida privada e do tempo carnavalizante da festas públicas populares.

A partir das concepções de Mikhail Bakhtin, no capítulo “O compasso dos tambores”, desenvolve-se a análise sobre a organização espaço-temporal do romance *Os tambores silenciosos*. Busca-se, aqui, esclarecer como a fusão desses dois elementos retratam a realidade específica e concreta do contexto real imediato da criação da obra.

No último capítulo, Tempo difuso, apresenta-se um esboço do contexto literário e cultural dos anos 70, relacionando-o à organização espaço-temporal interna do romance.

A análise da organização, na economia interna do romance, do tempo e do espaço narrativo é pertinente à medida que esses dois elementos são compreendidos como categorias estéticas que refletem e refratam o mundo real. A capacidade de uma obra transcender o seu momento histórico e de permitir seu diálogo com aqueles leitores distanciados temporal e espacialmente de seu contexto originário pode ser medida apenas a partir dessa compreensão. Todo e qualquer julgamento de valor sobre uma obra fatalmente recorrerá à conjugação de valores estéticos presentes na organização espacial e temporal de sua narrativa.

**CAPÍTULO 1**  
**JOSUÉ GUIMARÃES: OBRAS SILENCIOSAS**

## O ESPAÇO DE JOSUÉ GUIMARÃES

O escritor Josué Guimarães não é citado em nenhuma historiografia abrangente da literatura brasileira<sup>6</sup>, também não está presente em análises sobre a literatura da década de 70, período em que grande parte de seus livros foi produzida e editada. Pode-se falar, mesmo, de um grande silêncio, ou desatenção, de importante fatia da crítica nacional, notadamente aquela concentrada no eixo Rio-São Paulo<sup>7</sup>, sobre a obra desse autor. É claro que os meandros que regem a crítica literária brasileira são bastante complexos, mas também é evidente que estar alijado do discurso crítico de maior abrangência do país pode significar um distanciamento cada vez maior do escritor em relação aos leitores e ao discurso cultural nacional.

No entanto, mesmo fora desse âmbito cultural abrangente, Josué Guimarães sobrevive, em seu estado natal, o Rio Grande do Sul, como um autor lido, estimado e compreendido, como atestam as contínuas reedições de seus livros e os sucessivos trabalhos acadêmicos que abordam sua produção. Na PUCRS, em Porto Alegre, desde 1996, instalou-se o Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG). Trata-se de um esforço da instituição acadêmica e de um grupo de pesquisadores, coordenados por Maria Luíza Ritzel Remédios, pela preservação de mais de nove mil documentos, doados pela viúva do autor, que registram a trajetória literária do escritor. Além da própria organização do acervo, uma das primeiras iniciativas do grupo de pesquisas foi a publicação, em 1997, do volume de ensaios e depoimentos *Josué Guimarães – o autor e sua ficção*<sup>8</sup>. Também é fruto do trabalho desse grupo, a publicação, em 2001, de um livro de viagens escrito pelo autor em 1952 e que permanecia inédito, *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*<sup>9</sup>. Pode-se observar, assim, que apesar da relativa ausência dos meios literários no âmbito nacional, a obra de Josué Guimarães permanece viva no meio literário gaúcho<sup>10</sup>.

De qualquer forma, a vida e a influência de uma obra sobre um certo contexto cultural não se dá exclusivamente por sua presença na crítica literária. Uma obra é viva enquanto em contato com o público e esse existe para Josué Guimarães, se levar-se em conta as contínuas reedições de seus livros. Sob um outro aspecto, uma obra continua sua vida enquanto conseguir ser fonte de diálogo para outras produções culturais, também nesse sentido, Josué Guimarães tem seu lugar assegurado.

O romance *Videiras de cristal*, de Luís Antônio Assis Brasil, é dedicado à sua memória e pode mesmo ser considerado o terceiro volume jamais escrito por Josué Guimarães para sua trilogia *A ferro e fogo*, longa narrativa sobre a imigração alemã no Rio Grande do Sul e uma das mais importantes obras de seu *corpus* literário<sup>11</sup>. Outros importantes autores gaúchos, como Deonísio da Silva<sup>12</sup> e Moacyr Scliar conviveram com o escritor ou chegaram a dividir antologias de contos<sup>13</sup>. Além disso, em 1978, Scliar, Luís Fernando Veríssimo e o ilustrador Edgar Vasques se uniram a Josué Guimarães para escrever *Pega pra kapput!*

Dentro do contexto literário do Rio Grande do Sul, Josué Guimarães ocupa, sem dúvida, um lugar de destaque, inclusive com as inevitáveis comparações a Érico Veríssimo. Algo natural ao se observar que os dois autores abordaram tanto a história do estado (em *A ferro e fogo* e em *O tempo e o vento*) quanto os regimes ditatoriais a partir da alegoria dos caudilhos e prefeitos tiranos de cidadezinhas interioranas (*Os tambores silenciosos* e *Incidente em Antares*)<sup>14</sup>.

No entanto, quais razões explicam o silêncio sobre o autor no resto do país? Uma resposta possível pode ser encontrada levando-se em conta a relação existente entre a história da recepção literária e as opções da crítica, deve-se pensar, aqui, no horizonte de expectativas que ordenou a produção de Josué Guimarães no contexto dos anos 70 e as posteriores reações que sua obra excitou, inclusive o silêncio da crítica nacional.

## JOSUÉ GUIMARÃES: TRAJETÓRIA LITERÁRIA

A década de 70 foi marcada pela ditadura militar, então instaurada no país, e pelo conseqüente cerceamento de liberdades civis. A literatura da época, inserida nessa realidade, retomou princípios estéticos do realismo dos anos 30 e também aproximou-se, pela primeira vez na história do país, da literatura hispano-americana, substituindo as representações naturalistas, então sob crivo da censura, por uma escrita metafórica e fantástica.

Tematicamente, o ufanismo e a esperança em uma revolução socialista no país, que se tinha desenvolvido nos anos 60, foi substituída por uma reflexão sobre as estruturas de funcionamento do poder e pelo pessimismo. Este sentimento, porém, não

pode ser entendido como um beco sem saída para a intelectualidade brasileira, antes foi, paradoxalmente, uma das molas propulsoras de um renovador contato com a realidade nacional. O maniqueísmo vigente no contexto cultural do período pré-golpe, que dividia dominantes e dominados, classe oprimida e opressora, burguesia e operariado, alegria e tristeza, viu-se sepultado pela penetração de uma abrangente relatividade.<sup>15</sup> Assim, em meio ao derrotismo que assolava a intelectualidade nacional, a literatura brasileira pós-64 conseguiu descobrir caminhos que a libertaram do ressentimento e da negatividade pura e simples, o que permitiu que aflorasse na produção literária do período uma atitude positiva perante a realidade catastrófica e sem saída que se delineava.<sup>16</sup> Misturadas, a análise pessimista do poder, as narrativas realistas/naturalistas que se propunham a fazer um retrato do país, a adesão ao realismo fantástico, o recurso da alegoria ou as narrativas próximas do enunciado jornalístico da literatura-verdade, foram elementos muito presentes na literatura dos anos 70.

Josué Guimarães é um dos escritores desse período cuja obra reflete, de forma bastante clara, a movimentação temática e estilística da literatura dessa década. Entre a publicação de seu primeiro volume de contos, em 1970, até o lançamento do romance *Os tambores silenciosos*, em 1976, e uma opção por uma reflexão satírica e *alegre* sobre a opressora realidade nacional, é possível identificar-se experimentações do autor em direção aos movimentos estilísticos em voga no período, como o realismo/naturalismo de *A ferro e fogo* e a narrativa fantástica de *Depois do último trem*. Posteriormente, o autor também manteve-se sempre muito próximo das tendências literárias de seu momento, de forma mais flagrante em *É tarde para saber*, de 1977, narrativa que aproxima-se muito dos relatos verdades e da literatura parajornalística do período.

Josué Guimarães iniciou sua carreira literária relativamente tarde, aos 49 anos de idade, quando já contava com 31 anos de carreira jornalística. Antes de sua estréia o autor trabalhou em vários jornais do país, dedicou-se também à política elegendo-se vereador por Porto Alegre em 1952 e posteriormente sendo diretor da Agência Brasileira de Notícias, no governo João Goulart. Com o golpe militar de 1964 passou a viver na clandestinidade até ser descoberto em 1969, respondendo, então, a inquérito em liberdade. Nesse mesmo ano ganhou o II Concurso de Contos do Estado do Paraná e no ano seguinte, 1970, publicou seu primeiro livro de contos: *Os ladrões*<sup>17</sup>.

Os 14 contos desse volume apresentam uma perspectiva bastante pessimista em relação à realidade. Quase todas as narrativas apoiam-se na perspectiva de formas de opressão veladas ou explícitas: “o Autor posiciona-se eticamente contra a violência que se manifesta de qualquer forma, ao tempo em que denuncia a corrupção, a tirania e o militarismo sem sentido em histórias que se cruzam no contexto do livro<sup>18</sup>.” De modo geral, em todas as narrativas deste volume prevalecem o fluxo de consciência e a descrição de imagens oníricas que se conjugam à temática da dor causada pela solidão e pelo desamparo, produto das injustiças e desigualdades do mundo.

No conto que empresta seu título ao livro, o personagem principal é um guarda noturno que se aflige com figuras sombrias que furtam, na calada da noite, materiais da construção que ele vigia. Mas além da angústia gerada por sua impotência frente aos ladrões, ele ainda se sufoca com a possibilidade de ter de explicar o roubo para uma difusa figura tirânica de patrão. Assim, a incapacidade de ação do sujeito é produto de uma situação de incomunicabilidade entre as pessoas, que, por sua vez, é resultado da própria estrutura social em que o indivíduo se encontra.

A mesma temática de impotência e solidão do indivíduo, em meio a um sistema opressor, pode ser identificada no conto “Terra de ninguém”. Nesta narrativa, o corpo de um jovem recruta, encontrado por lavradores de um pequeno povoado, evolui de objeto desamparado (jovem sem nome e sem atenção, enterrado numa cova rasa) para o papel de “filho adotivo” de todas aquelas mães da região que tiveram também seus filhos levados pela guerra e dos quais nunca mais tiveram notícias. Numa ação que evolui para o lirismo, o corpo do jovem, vítima de uma realidade inexplicável, torna-se objeto de afeição para outros indivíduos também afetados pela opressora realidade que os cerca.

A maior parte dos contos presentes nesse primeiro volume seriam reescritos, reorganizados e voltariam a lume em 1982 sob o título *O gato no escuro*<sup>19</sup>. Enquanto alguns contos desaparecem, outras quatro novas narrativas se apresentam neste livro e complementam a temática desenvolvida em *Os ladrões*. Estilisticamente, esses contos novos também utilizam o fluxo de consciência e as imagens oníricas para tratar das conseqüências da solidão e do abandono sobre o comportamento humano. Assim, no conto de mesmo título do volume o personagem principal divide o espaço restrito de um quarto com um gato. A solidão e a incomunicabilidade reduzem o personagem a reações

animalescas, que então, acuado pelos olhos fosforescentes do animal e alheado da realidade, mata o pequeno bichano.

A visão pessimista do mundo e a análise dos meandros de exercício de poder presentes nesses contos, foram reelaboradas e aprofundadas em obras posteriores de Josué Guimarães. Nessa trajetória, novos recursos estilísticos se somaram à experiência literária do autor. Assim, em 1972, ele publicou seu primeiro romance: *A ferro e fogo – Tempo de solidão*<sup>20</sup>, início de sua trilogia incompleta cujo segundo volume, *Tempo de Guerra*<sup>21</sup>, foi publicado em 1974.

Essa é uma das obras mais analisadas do *corpus* literário de Josué Guimarães. Trata-se de um romance histórico elaborado dentro de padrões clássicos<sup>22</sup>; uma verdadeira saga da família Schneider em meio a tantas outras famílias de imigrantes alemães que chegavam, na segunda metade do século XIX, à região do Rio Grande do Sul. A narrativa enfoca a vida dos colonos alemães em meio às lutas da Guerra Cisplatina e da Revolução Farroupilha (no primeiro volume) e da Guerra do Paraguai (no segundo volume).

Em *A ferro e fogo: Tempo de solidão e Tempo de guerra*, Josué Guimarães mostra que a história institucionalizada pode ser lida de outra maneira. Ao investigar a saga da colonização alemã no Rio Grande do Sul, o romancista promove a denúncia de uma sociedade que, por seu desordenamento, provoca também o fracasso do indivíduo. Tal afirmativa é comprovada tanto na referência ao meio social, político e econômico com o qual o imigrante alemão se depara ao chegar na Província como também quando os indivíduos são sacrificados, envolvidos em fatos que os condenam ao insucesso ou os levam à loucura e à morte.<sup>23</sup>

Assim, o mesmo espírito de denúncia dos desvios sociais que levam o sujeito ao conflito e à dor, que estavam presentes nos primeiros contos do autor, também se fazem sentir em *A ferro e fogo*. Estilisticamente, porém, esta narrativa marca uma nova opção estética, o realismo. Enquanto nos contos de *Os ladrões* o fluxo de consciência e as imagens oníricas atuam na descrição dos conflitos dos personagens, em *A ferro e fogo*, os personagens não entram em conflito apenas com sua própria consciência ou com um algoz difuso, mas com indivíduos próximos e facilmente identificáveis, como o comerciante alemão Gründling, responsável inicial pelos desastres que atingem a família Schneider. Mesmo alguns ecos de naturalismo são identificáveis nessa obra, com o meio submetendo e revoltando o homem<sup>24</sup>.



A saga da colonização alemã, particularizada na luta pela sobrevivência e na identificação com as condições históricas rio-grandenses por parte da família Schneider, lembra, como processo narrativo, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Porém, o sopro épico que anima as páginas do escritor de Cruz Alta, é substituído por uma preocupação maior com o prosaico, com a mesquinha luta cotidiana, com a tarefa inglória de resistência em meio a uma terra estranha. A grandeza semi-ociosa dos dominadores cede aqui lugar ao ramerrão do trabalho<sup>25</sup>.

Em *A ferro e fogo*, apesar da estrutura clássica de descrição estética do evento histórico, os liames épicos são deixados de lado por força da representação do tempo e do espaço privado e do cotidiano dos personagens. Nesta opção reside a renovação estilística do formato clássico do romance histórico empreendida pelo autor. Essa representação do cotidiano e da vida privada viria a ser sucessivamente reelaborada em trabalhos seguintes do autor.

Entre a publicação do primeiro e do segundo volume de *A ferro e fogo*, foi editado, em 1973, o terceiro livro de Josué Guimarães: *Depois do último trem*. Uma obra bastante expressiva dentro do *corpus* literário do autor, por se tratar de sua primeira narrativa a se filiar, estilisticamente, ao realismo fantástico. O enredo do romance se inicia com o retorno de Eduardo, personagem principal, à fictícia cidade de Abarama, que está condenada a ser inundada pela construção de uma barragem. Mesmo depois de muitos anos de ausência, Eduardo se depara, em sua cidade natal, com a mesma situação anterior à sua partida. Assim, seus pais, que ele sabia mortos, voltam a conviver ao lado de outras pessoas que também estavam afastadas, como a irmã que fugira com o farmacêutico da cidade. Toda a tensão da narrativa, porém, se concentra nas movimentações em torno da construção da barragem: enquanto uma parte da população tenta resistir à destruição eminente da cidade, autoridades truculentas, quase invisíveis, sufocam qualquer reação. O próprio Eduardo encabeça uma possível resistência, mas sucumbe à passividade e a disputas particulares com seu tio Lucas.

O real, a vida de Eduardo, e o fantástico, a possibilidade de ele próprio ser espectador de sua história, conjugam-se nesse romance e criam uma peculiar forma narrativa, em que passado e presente se mesclam e aumentam a tensão de um ambiente cada vez mais claustrofóbico, inclusive por causa da iminente inundação da cidade. O quadro é completado com a opressão exercida por algozes difusos e quase inidentificáveis. Nesse sentido, *Depois do último trem* se encontra muito próximo dos primeiros contos do autor. O ambiente onírico e a mente perturbada de Eduardo geram a

impossibilidade de comunicação entre o personagem e o resto da população da cidade, uma situação que acaba por destacar sua impotência perante a violência das autoridades e os acontecimentos absurdos que o cercam.

No conjunto das três primeiras obras que marcam o início da carreira literária de Josué Guimarães é possível identificar-se um autor que experimenta diferentes formas estilísticas de expressão. Esta afirmação, porém, não deve ser entendida como um julgamento de que as primeiras obras do autor têm uma feição titubeante. É bom lembrar que Josué Guimarães foi sempre um homem ligado à produção cultural e que sua carreira literária se somou à de jornalista e cronista. Na verdade, a experimentação deve ser considerada, aqui, como uma das tônicas tanto do autor quanto de sua época.

#### 1976: OS TAMBORES SILENCIOSOS

A partir de suas primeiras experiências como autor de romances, Josué Guimarães pode realizar um projeto que pela primeira vez deixou de lado a visão pessimista e séria do mundo e avançou em direção ao riso literário. Também enfocando a cidadezinha interiorana, seu cotidiano e a vida privada de seus habitantes, em 1976, Josué Guimarães publicou *Os tambores silenciosos*<sup>26</sup> com o qual tinha ganhado, no ano anterior, o Prêmio Érico Veríssimo de Romance. Trata-se de outro romance histórico, dessa vez, porém, o realismo é suavizado pelo humor e pela presença da alegoria, que satiriza a ditadura militar brasileira.

Toda a ação do romance é restrita à cidadezinha de Lagoa Branca, entre a manhã de 1º de setembro e o entardecer de 7 de setembro de 1936. Neste intervalo, o governo tirânico instalado pelo prefeito João Cândido é solapado por uma revolta popular, ao mesmo tempo em que a cidade é invadida por estranhos pássaros. Toda a movimentação é observada pelas irmãs Pilar, sete velhinhas bisbilhoteiras que sabem tudo o que se passa na cidade graças a um binóculo. Maria da Glória, uma das irmãs, é responsável pela fabricação dos pássaros, que ganham vida e precipitam a derrocada do governo municipal.

O recurso mítico dos pássaros de pano, presente nesta narrativa, corre paralelamente a uma descrição caricaturesca do momento histórico e da vida das cidadezinhas de interior. Os acontecimentos insólitos da narrativa assumem, assim,

muito mais um caráter de referência alegórica à ditadura militar que propriamente uma filiação ao realismo fantástico, como afirma Sérgio Gonzaga:

Ainda que Josué Guimarães celebrasse, em várias entrevistas, as formulações narrativas do chamado realismo mágico, elas foram mais desvios em sua obra do que propriamente a sua essência. O fantástico, no sentido do romance latino-americano de Garcia Marques, Juan Rulfo, Manuel Scorza e outros, teve expressão acabada apenas em *Depois do último trem*. O recurso mítico dos pássaros que invadem a cidade e da diminuição de tamanho de Maria da Glória, uma das sete irmãs de *Os tambores silenciosos*, assume caráter de “estranhamento” e, portanto, situa-se mais no domínio da alegoria do que no da “preservação de estruturas míticas de consciência” (Dacanal), típicas do “real maravilhoso” (Carpentier) da América Latina<sup>27</sup>.

Ao contrário de Abarama, onde a realidade e o fantástico se conjugam de maneira intrínseca, Lagoa Branca apresenta características que a aproximam de qualquer outra cidade de interior. Também o tempo representado em *Os tambores silenciosos* assume forma realista, ao contrário do fluxo temporal difuso de *Depois do último trem*. A exata delimitação temporal da narrativa, os sete dias da semana da pátria de 1936, também revela a preocupação pela reconstituição de um momento histórico, ao mesmo tempo que reforça a relação de tal momento com os ciclos de autoritarismo pelos quais o país passou.

Para o discurso historiográfico, 1936 foi um momento de grande repressão levada a cabo pela estrutura ditatorial do período Vargas. Este é o ano seguinte à Intentona Comunista, ação extrema da esquerda brasileira, que foi habilmente usada pelo governo de Getúlio para forçar o Congresso a aprovar dispositivos de lei que davam ao Executivo poderes ditatoriais. Como resultado da manobra, milhares de prisões se efetuaram por todo o país. Os governos municipais participaram ativamente da nova estrutura de repressão do governo sob a inspiração do líder da municipalização radical e dos “camisas verdes”, Plínio Salgado. Esse mesmo ano também antecede o “putsch” integralista de 1937, outra ação utilizada por Getúlio e que serviu como estopim para a derrocada da democracia no Brasil até 1945.

Em *Os tambores silenciosos*, o governo municipal é, de certo modo, uma caricatura da estrutura governamental (e repressora) dos últimos anos da Segunda República. Esta caricaturização do momento histórico é elemento fundamental para a realização estética do romance. Se *A ferro e fogo* atinge tal realização por meio da ambientação estritamente realista e séria do momento histórico, aproximando-se, assim,

do enunciado historiográfico, em *Os tambores silenciosos* a representação caricaturesca de época distorce o discurso histórico sem aviltamento do acontecimento fático, mas possibilitando, inclusive, um enriquecimento de sua significação.

A representação cômica desenvolvida nesse romance implica numa espécie de atualização do passado. Na verdade, o passado representado nessa narrativa está intrinsecamente relacionado ao presente. Este penetra no conteúdo do romance alterando o caráter singular do passado, pois o presente, sem o acabamento do fato histórico singular, marcha para um futuro incerto e inacabado e, assim, o passado também assume o caráter de inacabado. Dessa forma, a relação entre presente e passado representado nessa obra evidencia o caráter cíclico dos momentos de autoritarismo da história brasileira.

Em *Os tambores silenciosos*, a intercessão de pelo menos três momentos históricos distintos reforça o processo de atualização do passado. Dessa forma, o próprio fato singular torna-se inacabado, não há um início primordial e perfeito e não há a mínima possibilidade de se saber qual o último ato. O tempo histórico inacabado desse romance torna-se possível a partir das relações entre um momento histórico bem definido, a semana da pátria de 1936, com mais dois outros momentos da história nacional, a Revolução Federalista, em especial o ano de 1893, e o período de governos militares, que teve início em 1964.

A descrição do momento histórico do romance abrange dados da historiografia nacional referentes à vida política, cultural e a eventos internacionais, como a Guerra Civil Espanhola. Além de estabelecerem o momento, esses dados servem como caracterizadores de Lagoa Branca. A cidade surgindo como personagem é fundamental num romance como esse, que carece de heróis; para completar essa caracterização há inúmeras referências a seu passado de guerras e violências. Essas referências a um passado negro ajudam a construir um outro momento histórico a ser retratado dentro da narrativa. É como se o ano de 1936 servisse para construir uma imagem da Revolução Federalista ao mesmo tempo que se confunde com esse outro momento.

Lagoa Branca se vangloria, pode-se notar em seus habitantes, de seu passado de guerras, façanhas heróicas e da violência a que sobreviveu. As referências à Revolução Federalista, momento específico da história nacional e da cidadezinha, têm um caráter funcional, pois remontam a um período de cerca de 40 anos, um espaço de tempo que

permite que haja personagens que relembrem tais fatos. O valor desse tipo de lembrança cresce enormemente quando leva-se em conta o tempo cíclico da cidadezinha de interior. Na pequena cidade interiorana, onde os acontecimentos não são diferentes e o dia não é apenas um dia, mas a repetição de toda uma vida, as lembranças de um tempo de movimentações e quebra do ritmo normal de vida se revestem de maior significado. É uma espécie de rememoração de um tempo mitológico de heróis e bravatas, o que nesse romance funciona como uma reconstituição da tradicional sociedade gaúcha. Ao mesmo tempo que as lembranças da Revolução Federalista constróem um retrato mais profundo da cidade e de seus habitantes, a rememoração desses fatos funciona como um espelho da situação vivida pela cidade em seu presente. O tempo cíclico da cidadezinha, dessa forma, desenvolve-se em planos mais abrangentes e já não se resume apenas ao tempo cíclico da cidadezinha, mas trata também dos ciclos de autoritarismo e ditadura do país.

O caráter cíclico do tempo nesse romance cria um modelo temporal inacabado. Essa característica se reforça nas lembranças pessoais e histórias populares de cunho fabuloso, que asseguram um tempo original imperfeito e, por isso, aberto. O tempo presente da narrativa, 1936, também assume uma característica de tempo aberto, em que a última palavra ainda não foi dita, assegurada pelo elemento cômico e satírico e pelo fantástico. Dessa forma, esse romance se aproxima da parábola ou ainda do modelo clássico que Walter Benjamin defende como exemplo de narrativa que jamais se fecha<sup>28</sup> criando a atmosfera de metáfora do momento em que a obra foi produzida.

Assim, se essa obra pode se inserir dentro da categoria de produção literária brasileira de contestação política da década de 70, ela também pode ser lida como metáfora de todos os momentos de autoritarismo, até mesmo dos governos democráticos ou das pequenas tiranias dos governos estaduais ou municipais da atualidade. Há, na narrativa de *Os tambores silenciosos*, uma certa plasticidade semântica do enunciado. Esse elemento permite que seu sentido ou significado se renovem ou cresçam de acordo com o contexto de sua receptividade porque o romance tem como uma de suas características a predição do futuro.

Dessa forma, a reinterpretção e a reavaliação da estrutura dialógica do enunciado literário são uma constante. Quando há o diálogo entre momentos históricos diferentes, o romance estabelece também um diálogo com todas as possibilidades

semânticas que serão aferidas pelos leitores futuros. A coexistência ou interseção desses diferentes momentos históricos dentro do enredo assegura à obra sua atualidade.

As qualidades estéticas desse romance levaram alguns críticos gaúchos a colocá-la como uma das mais representativas do *corpus* literário de Josué Guimarães. Sérgio Gonzaga chega a considerá-la “uma síntese extraordinariamente feliz de narrativa de costumes interioranos e sátira política”<sup>29</sup>, para o professor Volnyr Santos, este romance “(...) em essência, desnuda a ditadura e, na ambigüidade de sua concepção, propõe o entendimento da realidade imediata filtrada pelos valores estéticos.”<sup>30</sup> Não há dúvida de que essa obra é uma das mais representativas dentre a vasta produção do autor ocupando um lugar de destaque na trajetória de Josué Guimarães. Vale notar que após a publicação de *Os tambores silenciosos* o autor entra numa fase de intensa produção literária em direção às mais diversas vertentes estilísticas e temáticas em voga em sua época.

#### 1977 – 1986: INTENSA PRODUÇÃO LITERÁRIA

No ano seguinte à publicação de *Os tambores silenciosos*, em 1977, veio a lume *É tarde para saber*<sup>31</sup>, uma obra bastante atípica dentro do *corpus* literário de Josué Guimarães. Este é o único romance do autor em que a ambientação passa do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro. O enredo gira em torno de dois jovens apaixonados, mas, como novos, e eternos, Romeu & Julieta, separados por destinos diferentes. Ele um jovem da resistência revolucionária e ela filha da burguesia carioca que não consegue compreender o namorado e só descobre sua verdadeira atividade em uma manchete de jornal sobre terroristas mortos. É evidente, nesse romance, o desejo de se fazer a crônica de uma situação delicada, aproximando-se, assim, do parajornalismo ao mesmo tempo que se apóia na descrição do casal que romantiza a luta dos jovens militantes da resistência do período militar. A veia romântica, presente nesta obra, viria a ser reelaborada, com maior sucesso, em romances posteriores como *Amor de perdição* e *Enquanto a noite não chega*.

Em 1978, Josué Guimarães publicou dois importantes romances: *Dona Anja* e *Enquanto a noite não chega*, além de *Pega pra kaputt!*, escrito em parceria com outros autores.

*Dona Anja*<sup>32</sup> foi um dos maiores sucessos de público do autor. Nessa obra, o humor, e o grotesco, que já tinham se revelado em *Os tambores silenciosos*, assumem novas proporções. Elementos caricaturescos e picarescos transformam o romance numa obra cheia de ironia e humor. A ação se concentra na noite da votação da lei do divórcio no Brasil, quando várias figuras eminentes de uma cidadezinha de interior se reúnem em um prostíbulo e, enquanto se fazem acompanhar pelas garotas, torcem para que a lei não passe pelo Congresso. O cinismo da situação é explorado de forma contundente caricaturando, com a ajuda do grotesco, o conservadorismo e a hipocrisia moral das elites nacionais. Uma das obras de Josué Guimarães que mais expõem seu humor, inserindo-se na tradição do realismo grotesco.

*Enquanto a noite não chega*<sup>33</sup>, por sua vez, é um romance que recupera o elemento onírico, presente nas primeiras obras do autor. A narrativa circula em torno de um casal de anciãos e um velho coveiro, últimos habitantes de uma cidade morta, abandonada. O coveiro Teodoro só aguarda o falecimento do casal para poder ir embora, mas morre e os dois velhinhos se vêem condenados a uma morte sem sepultura. Nesse romance, as imagens de sonho e a recorrente volta às memórias do passado constróem uma espécie de painel da história do Rio Grande do Sul, filtrado pelas lembranças afetivas do velho casal. A cidade condenada à morte guarda semelhanças com a Abarama de *Depois do último trem*, as imagens de sonho e de delírio recuperam, além de cenas desse romance, outras presentes nos contos do autor. Nesta obra ainda, elementos como a solidão e a tristeza ganham enorme densidade<sup>34</sup>.

O humor volta à tona com a publicação de *Pega pra kapput!*<sup>35</sup>. Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luís Fernando Veríssimo e Edgar Vasques criam uma obra satírica que gira em torno de um testículo do ditador Adolf Hitler misturando romance policial, espionagem, nazismo, humor e quadrinhos em meio uma narrativa rápida. Os quatro autores conseguem a façanha de montar uma história a oito mãos. Elementos grotescos e o uso do pastiche colocam essa obra como uma das grandes representantes da literatura satírica nacional.

A partir de 1979, Josué Guimarães começou a publicar livros infantis. Sua primeira obra nesse gênero foi *A casa das quatro luas*. Nos anos seguintes publicaria mais oito títulos destinados aos pequenos: *Era uma vez um reino encantado* (1980), *As incríveis histórias de Tio Balduino – a onça que perdeu as pintas* (1981), *Xerloque da*

*Silva em o rapto da Dorotéia* (1982), *Meu primeiro dragão* (1983), *História do agricultor que fazia milagres* (1984), *O avião que não sabia voar* (1984) e *A última bruxa* (1986).<sup>36</sup>

Um novo volume de contos do autor foi lançado em 1979: *O cavalo cego*<sup>37</sup>. São seis contos que tratam de temas como a solidão e a maldade, mas ao lado do elemento sobrenatural. Essa característica reforça o tom regionalista da obra, especialmente porque o tom sobrenatural não desanda para o misticismo, mas enfatiza símbolos intrinsecamente relacionados ao universo do folclore popular. “Embora as seis histórias apresentem enredos distintos, há um fio que as conduz, pois o tema é a morte, ora inspirada por sentimentos como a saudade, a vingança ou o amor, ora mostrada como um desejo ou concretização ditada pela neurose.”<sup>38</sup> Dessa forma, os contos desse livro reforçam a temática desenvolvida anteriormente pelo autor, especialmente em relação às reflexões sobre poder e morte e aproximam-se, estilisticamente, de suas primeiras publicações, *Os ladrões* e *Depois do último trem*.

Outro romance de Josué Guimarães que trabalha com o elemento histórico foi lançado em 1980. Trata-se de *Camilo Mortágua*, extenso romance que acompanha a trajetória de ascensão e queda do personagem título, representante da elite agrária gaúcha que a certa altura da vida se lança em negócios tipicamente urbanos. A ação se apresenta em dois níveis: o primeiro, narrado no presente, se concentra entre os dias 1º e 5 de abril de 1964, com toda a movimentação nas ruas, decorrente do golpe militar, e o segundo, que apresenta toda a vida do personagem, narrada através da tela de cinema do bairro, que, aos olhos do velho Camilo, não exibe outro filme senão o de sua própria vida. É a presença do onírico que mais uma vez permite o desenrolar da narrativa construindo painéis históricos a partir das lembranças do personagem, recurso já utilizado em *Enquanto a noite não chega*.

Para Regina Zilberman, “*Camilo Mortágua* representa, na obra de Josué Guimarães, a culminância de uma trajetória e, ao mesmo tempo, o retrospecto dos resultados alcançados.”<sup>39</sup> A morte do personagem Camilo no romance sugere, para a professora, uma espécie de passamento necessário após um rito de passagem. Assim, a narrativa da decadência do homem é contígua ao estabelecimento de uma nova ordem nacional (a partir do golpe de 1964) e sugere a necessidade de renovação para a experiência do novo. De resto, pode-se identificar, aqui, a mesma preocupação que



Josué Guimarães tinha demonstrado em suas obras anteriores em relação ao tema da morte.<sup>40</sup>

Josué Guimarães faleceu em 1986, mesmo ano da publicação do romance *Amor de perdição*, homônimo da obra de Camilo Castelo Branco. Esse romance utiliza novamente um elemento histórico fático, no caso o encontro entre Giuseppe Garibaldi e Manoela, dois personagens fatais, que se transformam no centro da narrativa. O enredo se desenvolve no espaço de apenas uma semana, o período em que Garibaldi, construindo navios na propriedade de Bento Gonçalves, conhece Manoela e pede sua mão em casamento. O consentimento é negado pelo líder farroupilha, Manoela, porém, jamais esqueceria o alto homem loiro que contava histórias de suas viagens ao redor do mundo e o romance se encerra com uma manchete de jornal, muitos anos depois, noticiando o falecimento da “noiva de Garibaldi”. Essa narrativa é mais uma representante da vertente romântica de Josué Guimarães, mas desta vez aprofundando muito mais, a partir de dados históricos, o apelo do amor impossível entre um casal de jovens que já figurava em *É tarde para saber*, comparando-se ao lirismo, talvez, de *Enquanto a noite não chega*.<sup>41</sup>

Josué Guimarães incursionou também pela produção teatral e em 1983 publicou a peça *Um corpo estranho entre nós dois*. O enredo desenrola-se em três atos, no primeiro, Débora, esposa de Arnaldo, está vivendo com César, melhor amigo do marido. No segundo ato a posição se inverte, é César quem está desconsolado e visita Arnaldo em sua casa, pois Débora havia voltado para o marido. No último ato, Débora troca o marido por um terceiro e Arnaldo e César conseguem a felicidade juntos, numa insinuação homoerótica. A trama se desenvolve sempre sob o signo da tortura entre os dois amigos, que se utilizam de detalhes picantes de suas intimidades; essa maldade, porém, é regida sob o signo do erotismo que, no final, também permite a aproximação dos dois. Essa peça expõe a vertente sensual que também está presente em outras obras do autor, como *Os tambores silenciosos* e *Depois do último trem*, um sensualismo que funciona como uma nova espécie de redenção, um elemento de salvação para um mundo que precisa de uma nova ordem.

Com *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães se afasta da análise essencialmente pessimista da vida. Esse é o primeiro romance cômico do autor e surge imediatamente após as narrativas históricas sérias da trilogia inacabada de *A ferro e*

*fogo* e das imagens nebulosas e claustrofóbicas dos primeiros contos e do romance *Depois do último trem*. A partir de *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães experimenta o discurso cômico e abre espaço para a reflexão sobre a realidade mesmo em obras de cunho romântico, em que o lirismo de imagens se encontra um tanto distanciado do realismo das primeiras narrativas. *Os tambores silenciosos* destaca-se, assim, no *corpus* literário do autor como o início de uma nova fase em sua produção.

## OS TAMBORES SILENCIOSOS COMO OBJETO DA CRÍTICA LITERÁRIA

Desde a década de 80, dissertações e ensaios acadêmicos sobre a obra de Josué Guimarães têm se multiplicado, especialmente sobre os romances *A ferro e fogo* e *Camilo Mortágua*. Pouca coisa, porém, foi produzida enfocando *Os tambores silenciosos*, mas justamente esse material interessa mais de perto a este estudo.

Em 1983, foi defendida uma das primeiras dissertações sobre a obra de Josué Guimarães, trata-se de *Discurso e ideologia em Josué Guimarães*<sup>42</sup> de autoria de Volnyr Silva dos Santos. Esta análise abrange toda a obra do escritor produzida até aquele ano e coloca-o como herdeiro da tradição literária combativa dos anos 30. A partir de uma perspectiva em parte marxista e apoiando-se em críticos e teóricos como Alejo Carpentier, Werneck Sodré, Lucien Goldman, Pedro Lira, entre outros, a trajetória literária de Josué Guimarães é vista como a luta do jornalista atuante e comprometido com os problemas sociais: “De tal modo inserida nessa problemática, a criação literária de Josué Guimarães, extrapolando o quadro artístico, assume, freqüentemente, um projeto de reformulação da vida social.”<sup>43</sup>

As idéias centrais desenvolvidas nesse primeiro trabalho voltariam à cena em 1997, em artigo intitulado “Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo”<sup>44</sup>. Nesse segundo momento, Volnyr Santos reforça a idéia da tirania como a base do romance *Os tambores silenciosos*, considerando-a uma obra que tem “como referente a ditadura getulista, (...) [que, porém] não busca recuperar aquele momento da vida brasileira, mas atualizá-lo, pela proximidade ideológica, com os fatos políticos gerados pelo movimento de 1964.”<sup>45</sup>

Volnyr Santos é o primeiro a desenvolver a idéia de Josué Guimarães como um autor que prega em sua obra um ideal socialista. Sua análise é bastante arguta e reveladora ao definir a perspectiva do autor como combativa, uma posição em sintonia

com o momento de sua produção literária, a década de 70. Nessa esteira, Volnyr Santos credita a incessante adoção de diferentes tendências estéticas, empreendida pelo autor, como uma busca de novas formas de reforçar a denúncia social.

Em 1984, Édison José da Costa publicou um artigo que enfoca o processo político, descrito em *Os tambores silenciosos*, a partir das teorias de Antonio Gramsci. Este enfoque evidencia o apelo de verossimilhança do enredo e reforça a posição da obra como romance engajado<sup>46</sup>. Dessa forma a manifestação popular em praça pública, contra a tirania, revela-se como “uma tentativa revolucionária de desafiar a hegemonia social da classe burguesa, através da tomada da sociedade política, e o conseqüente confronto que restaura o vínculo dos dois blocos superestruturais de Lagoa Branca.”<sup>47</sup> Deve-se ressaltar que os diferentes grupos sociais e as movimentações desses mesmos elementos contra o poder tirânico são descritos, neste curto artigo, de forma bastante contundente, sendo uma descrição estrutural das mais esclarecedoras feitas do romance até hoje.

Em 1994, Lúcia Regina da Rosa Milbradt apresentou sua dissertação *Poder e morte* – uma leitura de Érico Veríssimo e Josué Guimarães<sup>48</sup>. Nesta análise, a morte, representada nos romances *Incidente em Antares* e *O continente*, de Veríssimo, além de *A ferro e fogo* e *Os tambores silenciosos*, de Guimarães, é abordada como instrumento de poder. A partir dessa perspectiva, a morte aparece ora como finalidade do homem em busca da completude (Philippe Ariés), ora como necessidade de troca (A. Hoche)<sup>49</sup>, ou ainda para afirmar que a própria morte representa, em uma sociedade repressora, mais um instrumento de repressão (Marcuse).

Milbradt identifica o elemento da morte, nos romances dos dois autores, como momentos de sepultamento de uma antiga ordem e surgimento de uma nova. Isso fica evidenciado na análise da morte de antigos caudilhos pertencentes à família dos Vacarianos e Campolargos, em *Incidente em Antares*: “A morte de Xisto e Benjamin, portanto, inaugura uma nova fase entre as famílias mais importantes de Antares que aceitam as mudanças e compartilham de idéias novas.”<sup>50</sup>

A autora, dessa forma, aproxima-se da perspectiva de morte como um elemento essencialmente positivo: “Antônio Cândido associa a utilização da morte por Érico Veríssimo à sátira.” Ou ainda na seguinte constatação: “A morte está tão próxima da vida que Dr. Cícero chama o caixão de “útero de madeira”(…). Ou seja, aquilo que

guarda morte, pode também representar uma futura vida. Se o caixão vira um útero é sinal de esperança, é sinal de que a morte não é um fim; pode ser um começo.”<sup>51</sup>

A morte, para a autora, também surge como um elemento de clarividência, de sabedoria superior por sua condição extrema. Dessa forma, em *Incidente em Antares*, somente alguns populares “pessoas de boa índole” conseguem se aproximar dos defuntos e encontrar alguma “razão” no que dizem. O episódio de Antares serve, assim, como uma lição de moral.

Para Milbradt, “*Incidente em Antares* é uma obra que, ao denunciar as mazelas sociais, lança uma esperança, um ímpeto de fé.”<sup>52</sup> Essa observação pode ser complementada, afinal não é apenas por causa da denúncia social que esse romance lança esperança, muitas outras obras fazem essa denúncia. O que traz o sinal de esperança é a forma paródica e alegre, e não apenas negativa, que a morte assume e permite um momento de liberdade do povo de Antares em meio à repressão. A diferença entre Érico Veríssimo e Josué Guimarães repousa exatamente no tratamento dado aos resultados dessa válvula de escape social que é a festa de praça pública em que se torna a rebeldia popular. Em Veríssimo ainda há uma descrição sobre o que acontece depois do episódio, tudo voltando ao normal e a liberdade cerceada, em Guimarães, não há esse acabamento e a obra permanece aberta, um sinal claro de esperança no futuro, na reação pela alegria da liberdade.

*Os tambores silenciosos* é visto pela autora como “uma análise crítico-social induzida pelo tema da morte: seja para revelar um modo de vida, seja um tom de mistério, ou ainda para findar situações e instaurar o novo”<sup>53</sup>. Milbradt aproxima-se, assim, das formas paródicas que a representação da morte assume nos dois romances. A parodização da morte aproxima *Incidente em Antares* e *Os tambores silenciosos*: a morte, grávida de vida, permite ressuscitar a liberdade ou mais além, revela uma esperança de liberdade em meio à repressão. Essa perspectiva é quase revelada pela própria autora na descrição da irmã mais nova da família Pilar: “Aos poucos é que se vão desvendando os mistérios. Por fim a surpresa: a irmã mais nova é quem fazia as aves. Ela era a própria mãe – fusão de vida e morte – suspense, surpresa, um toque místico e folclórico.”<sup>54</sup> Milbradt, porém, ao deixar de lado o tema da representação da morte ancestral, renovadora e feliz, encontra um problema que precisa ser resolvido pelo argumento do “artifício do discurso”<sup>55</sup>. Ora, o que se apresenta aqui é justamente o

elemento da morte da irmã mais nova, Maria da Glória, não apenas como um “artifício de discurso” mas como uma morte essencial para os objetivos da narrativa. A morte grávida de vida de Maria da Glória é uma morte popular, folclórica, simbólica, que permite, na luta contra a opressão, o surgimento de um momento de liberdade na vida da população de Lagoa Branca.

Em 1996, formou-se na PUCRS, em Porto Alegre o já referido Acervo literário Josué Guimarães (ALJOG). A partir dessa iniciativa, em 1997, foi publicado *Josué Guimarães – o autor e sua ficção*, um volume totalmente dedicado aos estudos sobre a obra do autor. Essa publicação apresenta uma reunião de 13 ensaios e 5 depoimentos que abordam vários aspectos da obra do autor. Não há nesse material, porém, uma análise específica sobre *Os tambores silenciosos*, mas alguns ensaios, como o já citado artigo de Volnyr Santos<sup>56</sup>, merecem destaque, aqui, por abordarem, mesmo que indiretamente, este romance.

No ensaio “A posição de Josué Guimarães na literatura sulina”<sup>57</sup> Dileta Silveira Martins, enfoca o papel do autor no painel da literatura do Rio Grande do Sul destacando algumas de suas obras mais importantes. Sobre *Os tambores silenciosos*, Martins destaca o discurso ambíguo que é apresentado pelo romance por meio de imagens fantásticas: “O discurso possui um estatuto ambíguo – alguém da prova da verdade – para denunciar o autoritarismo na América Latina, no Brasil e no próprio Rio Grande do Sul. O recurso aos pássaros negros é mais um acréscimo ao discurso sério cômico sobre a liberdade individual.”<sup>58</sup> Percebe-se, assim, que não escapam à autora as potencialidades que as imagens desenvolvidas no romance ganham graças à ambivalência emprestada pelo humor.

No artigo de Sérgio Gonzaga, A vitória do Realismo, a obra de Josué Guimarães é apresentada como estritamente compromissada com o realismo tradicional “(...) no sentido de uma linhagem da prosa de ficção que remonta ao século 19, com Balzac e Stendhal, e que se mantém viva no século 20, perpassando inclusive, no Brasil, os grandes nomes do romance de 30 (...)”<sup>59</sup>. O autor de *Os tambores silenciosos* é, assim, inserido na grande corrente literária que busca a construção objetiva do mundo exterior revelando os mecanismos que regem as emoções dos seres a partir da tipificação e da indicação precisa da realidade pré-existente ao texto.

Uma das últimas análises feitas, até o momento, sobre *Os tambores silenciosos* foi apresentada em 2001, trata-se da dissertação *Representação da ideologia no romance Os tambores silenciosos*, de Cláudia Lukaszczyk. Essa pesquisa busca trabalhar o problema da representação da ideologia neste romance, a partir das teorias de John B. Thompson. Dessa forma os discursos dos personagens ligados ao poder, ou seja, ao prefeito de Lagoa Branca, são analisados um a um e vistos como demarcadores de suas posições no romance.

Todas as análises realizadas sobre a narrativa de *Os tambores silenciosos*, até o momento, levaram em conta a representação realista de um microcosmo social que há nesse romance. Isso se deve, em grande parte, à construção do enredo a partir de uma demarcação bastante específica de espaço e tempo. Todos os movimentos dos personagens se restringem ao perímetro urbano de Lagoa Branca e se dão na semana da pátria de 1936, assim, a evolução e o conseqüente declínio do governo tirânico instalado na cidade guarda uma intrínseca relação com o momento histórico retratado pelo autor, o fim da Segunda República e as vésperas do Estado Novo, numa clara alusão à ditadura militar dos anos 70.

Nenhuma dessas análises, porém, enfocou, especificamente, o tempo e o espaço representados no romance, apesar de se basearem, ao menos indiretamente, nas implicações que resultam de sua organização cronológica e temporal. Mesmo a discussão sobre a representação da ideologia nesta obra, em um momento ou outro, precisa se assentar nos dados desses dois elementos.

A fusão do tempo e do espaço e a conseqüente realização estética que dela advém guardam uma intrínseca relação com a realidade, é dela que a literatura retirou aqueles elementos passíveis de representação estética. Os próprios gêneros romanescos se constituíram ao longo da história da literatura, a partir da tentativa de representação da realidade. Em diferentes momentos históricos, diferentes gêneros surgiram, fundiram-se, desapareceram ou foram resgatados justamente por guardarem potencial de representar o tempo e o espaço de um determinado contexto. Nesse sentido, uma análise sobre o tempo e o espaço não pode se separar da discussão sobre os gêneros.

Os anos 70 foram um período de grande experimentação literária, inclusive em relação à retomada de antigos gêneros romanescos, como o romance picaresco, em *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio de Souza, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio

Sant'Anna. Em relação a *Os tambores silenciosos* não é diferente, pois há, aqui, uma recriação do espaço cíclico ancestral, presente nas antigas narrativas pastoris. O tempo e o espaço ancestral é recuperado, neste romance, por meio da trama da voz popular, que é revelada num momento de liberdade provocado por acontecimentos inexplicáveis, especialmente o surgimento dos pássaros na cidade.

Este estudo toma como fundamental, para a elucidação do romance, a consideração da nuance popular a que recorre Josué Guimarães para a composição de *Os tambores silenciosos*. A recuperação do tempo e do espaço cíclico ancestral se dá por meio de uma imensa tradição popular que existe por trás da representação paródica da morte e se prende à tradição do folclore popular medieval. As festividades e o carnaval da Idade Média e do Renascimento eram momentos essencialmente ligados aos ciclos da natureza e da produção agrícola, onde morte e perecimento estão conjugados à produtividade e à abundância e, por isso mesmo, guardam uma estreita relação com o riso, a paródia e a bufonaria rituais<sup>60</sup>.

O problema do tempo e do espaço representados no romance e sua relação histórica com a evolução dos gêneros literários foram levantadas, pela primeira vez, pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, no final dos anos 30, em seu estudo intitulado "Formas de tempo e cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)". A partir da análise da persistência, no desenvolvimento histórico do romance, de imagens ligadas ao carnaval ancestral, este autor delineia a importância do discurso cômico literário para a representação estética da realidade. Por isso, entende-se, aqui, que as idéias deste autor são fundamentais para um enfoque adequado sobre a organização espaço-temporal, o discurso cômico e sobre a herança popular presente em *Os tambores silenciosos*.

## CAPÍTULO 2 DIFUSO TEMPO



## REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E GÊNERO LITERÁRIO

A questão da representação da realidade pela obra literária é um dos pontos de tensão sob o qual se assenta a teoria da literatura. O termo realidade deve ser tomado, aqui, em seu sentido de confronto, utilizado por Käte Hamburger em *A lógica da criação literária*: “Ele [o termo realidade] significa (...) nada mais do que a realidade da vida humana (da natureza, da história, do espírito) em confronto com o que experimentamos como “conteúdo” das obras literárias, o modo de ser da vida, em contraposição àquele criado e representado pela Literatura.”<sup>61</sup> Nesse sentido, deve ficar claro que a realidade não é o mesmo que ficção antes, realidade é a matéria prima da ficção. Esta relação entre ficção e realidade aponta especialmente para a produção literária narrativa e dramática, inclusive a produção poética histórica ou biográfica, mas não atende ou não explica de modo imediato a produção lírica.

De fato, o problema da representação da realidade na obra literária (mimese) é bastante complexo e antigo. Na Grécia Antiga, Platão, no livro III de *A república*, ao discutir a questão, estabeleceu três modalidades de representação literária: a simples narrativa (em primeira pessoa, quando o próprio poeta fala), a imitação ou mimese (quando o poeta fala como se fosse outra pessoa) e a modalidade mista de narrativa (que conjuga características de simples narrativa e de imitação). Percebe-se, aqui, que a questão da representação da realidade na narrativa, problema fulcral para a teoria da literatura, liga-se intrinsecamente à questão dos gêneros literários.

As três modalidades identificadas por Platão foram as primeiras categorias de gênero literário. Esta organização tripartite foi posteriormente aprofundada por Aristóteles, em sua *Poética*, por Horácio, em sua *Epístola aos Pisões* e por todos os outros autores de poéticas do período clássico, medieval e renascentista, como o gramático Diomedes, no século IV, e ainda mantinha-se em grande parte viva no XVII, período do Neoclassicismo. As poéticas clássicas apresentavam um caráter normativo. Diomedes, na Idade Média, partiu da obra de Virgílio, poeta clássico por excelência, para desenvolver em sua *Ars gramatica* uma classificação de gênero que copia, em parte, a classificação platônica. Assim, há um gênero caracterizado por não apresentar intervenções do poeta, que é encontrado na tragédia, na comédia e também no poema bucólico, como a égloga I de Virgílio. Um segundo gênero é aquele em que apenas o

poeta fala, o exemplo desse gênero seriam as Geórgicas, do poeta romano. O terceiro gênero mistura os dois gêneros precedentes e pode ser exemplificado pela *Eneida*.

De modo geral, todas as classificações das poéticas clássicas se dedicavam ao drama (tragédia e comédia), à poesia (em sua mais diversas formas, inclusive a lírica com o advento de Petrarca, a partir do Renascimento) e à epopéia. Nenhuma dessas poéticas dedicou-se ao problema do romance, que começava a despontar ainda na antiguidade. Por seu caráter prescritivo e totalizante, as poéticas clássicas tendiam a desprezar aqueles gêneros que não se encaixavam em seus preceitos ou, como nota o teórico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria literária*:

(...) Enquanto a poética do classicismo concebia o gênero como uma entidade inalterável, rigorosamente delimitada e caracterizada, regida por modelos e preceitos de acentuado teor impositivo, excluindo ou marginalizando como *acanônicos* todos os gêneros refratários a tal estatuto – boa parte dos gêneros literários cultivados e largamente difundidos no Renascimento foi abrangida por essa desqualificação, sendo remetida para a periferia do sistema literário pela metalinguagem dominante neste mesmo sistema. (...) <sup>62</sup>

O romance, para as poéticas clássicas foi sempre considerado um gênero menor. Todos os gêneros, que eram relacionados nessas poéticas, apresentavam uma harmonia que permitia divisar-se a literatura como um todo harmônico, “como uma entidade orgânica de ordem superior”<sup>63</sup>. Em meio a essa ordem, a esse normativismo, o romance não poderia jamais se encaixar. Como o teórico russo Mikhail Bakhtin ressalta em seu artigo “Epos e romance”, todos os gêneros relacionados nas grandes poéticas estavam já estabelecidos há muito tempo, todos eles existiam como herança de um passado remoto, enquanto o romance era o único gênero surgido e desenvolvido já na era da escrita, sendo assim, desde seu nascimento adaptado à forma de percepção silenciosa da leitura.

O romance não permite o prescritivismo dos gêneros clássicos, pois tem como parte de sua natureza justamente a parodização do convencionalismo das formas:

O romance (...) se acomoda mal com os outros gêneros. E não se pode falar de uma harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. <sup>64</sup>

A problemática do gênero literário tem, como foi visto anteriormente, sua origem na discussão sobre a representação da realidade na narrativa literária. A

conceituação ordenada das poéticas clássicas sobre essa discussão evitou tratar do romance justamente por ser este o gênero que mais intimamente se relaciona com a questão da representação do mundo real. À época da emergência do romance como gênero predominante, na segunda metade do século XVIII, houve um processo de “romancização” dos outros gêneros elevados que estavam presentes nas poéticas clássicas. Esse processo se caracteriza especialmente pela parodização dos gêneros canônicos. A linguagem desses gêneros se tornava mais solta por conta da penetração de “extratos extraliterários”, ou seja, da linguagem cotidiana, prosaica e também pela interseção de diferentes gêneros. A mistura de vozes, do autor e dos personagens, descritas pelas poéticas clássicas ao tratarem da epopéia, ganhava, nesse processo, cores muito mais fortes e vivas especialmente por causa da crescente dialogicidade entre os diversos gêneros, sempre rebaixados e parodiados. Esse processo também aproximava a produção literária do presente, do tempo real vivo e inacabado.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance se tornou o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura.<sup>65</sup>

A problemática da representação da realidade pela literatura ganha, no romance, uma dinâmica jamais imaginada pela poética clássica. Ao mesmo tempo, a própria plasticidade do gênero romanesco confere uma enorme complexidade de classificação dos subgêneros do romance ou formas narrativas, como romance histórico, romance policial, de formação, de aventuras, etc. Não são poucos os teóricos que buscam uma classificação mais homogênea para essas *formas narrativas* em prosa. Um dos teóricos que mais se destacam nessa tarefa, segundo o já citado crítico português Aguiar e Silva, é Northrop Frye, quem estabelece uma teoria dos modos ficcionais: “Tal classificação dos modos ficcionais (...) é ideada em função da capacidade de acção do *herói* das obras de ficção e da sua relação com os outros homens e o meio.”<sup>66</sup> Dessa forma, o autor define cinco categorias: o modo mítico (o herói é superior aos outros homens e ao meio), o modo fantástico ou lendário (o homem identifica-se como humano, mas seus feitos o destacam em relação aos outros homens e ao meio), o modo mimético superior (quando o herói é superior aos outros homens, mas não em relação ao meio), o modo

mimético inferior (quando o herói não é superior nem aos homens nem ao meio que o cerca) e o modo irônico (quando o herói é inferior em relação aos outros homens).

Uma observação que pode ser feita em relação a essa classificação é a presença das narrativas romanescas que carecem de heróis ou não apresentam um herói particular, substituído por massas heterogêneas de personagens. Dessa forma, o problema da definição dos subgêneros do romance parece manter-se tão escorregadio e difuso quanto era o próprio gênero romanesco para as poéticas clássicas. Mas outros teóricos abordaram o mesmo tema voltando-se para o problema inicial da representação da realidade pela literatura e enfocando a questão da representação do tempo e do espaço na narrativa romanesca. Merece destaque, nesse sentido, as contribuições de Mikhail Bakhtin e sua teoria do cronotopo literário.

## O TEMPO NA NARRATIVA ROMANESCA

O tempo, ao lado de outras categorias constitutivas da narrativa literária como o espaço e a ação, sempre se relacionou ao problema da distinção dos gêneros literários. No século XX, o problema do tempo no romance ganhou importância teórica com o grupo dos formalistas russos. Tomachevski, um dos integrantes do grupo, também encontrou na relação temporal um traço de distinção entre os gêneros literários, especialmente poesia, epopéia e narrativa romanesca. No ensaio intitulado *Temática*, este teórico distingue alguns gêneros literários a partir do problema da organização das unidades de significação de uma obra, ou elementos temáticos:

A disposição destes elementos temáticos faz-se de acordo com dois tipos principais: obedecendo ao princípio de causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia, ou expondo-se sem consideração temporal numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna. No primeiro caso, temos obras “com trama” (novela, romance, poema épico), no segundo as obras sem trama, descritivas (poesia descritiva e didática, lírica, escritos de viagem (...)<sup>67</sup>.

O mesmo autor afirma que o tempo também cria delimitações de subgêneros romanescos entre as obras narrativas: “Quanto menos aparece a causa [elemento da trama], mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição do tempo (...)”<sup>68</sup>.

O papel proeminente do tempo na narrativa literária, revelado pelos formalistas russos, tem ocupado muitos estudiosos da literatura desde então. Muitos deles seguiram os passos do Formalismo, como Todorov: “Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta”<sup>69</sup>. Desta forma, esse teórico concorda com Tomachevski ao definir a posição do autor como a do organizador dos fatos a serem apresentados ao leitor.

Todorov é, por sua vez, seguido de perto pelo teórico francês Paul Ricoeur. Este autor, a partir de suas análises sobre a concepção de tempo em Aristóteles, Sto. Agostinho e Heidegger, também afirma que o tempo narrativo é o tempo organizacional dos fatos da narrativa e que apenas através dessa organização cronológica a obra pode atingir significação: “(...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”<sup>70</sup>.

O tempo é elemento de sustentação das diferentes formas romanescas. O professor Luis Costa Lima chega a afirmar que “(...) o traço fundamental da narrativa é a tematização do tempo”<sup>71</sup>. Para Costa Lima, o tempo torna-se tema da narrativa ao referir-se a um evento e ao interpretá-lo: “*Referindo-se* ao que passou, a narrativa aponta para o tempo originário da matéria do relato. *Interpretativa* do que passou, inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa”<sup>72</sup>. Tem-se, assim, a reafirmação do tempo narrativo como um elemento circunscrito a seus próprios limites.

Mas quais são esses limites? Será que o autor de narrativas assume o papel de simples organizador da ordem em que devem aparecer os fatos narrados? Ou esse mesmo autor obedece a outras formas de estruturação de tempo?

Bem antes dos formalistas russos, Gotthold Ephraim Lessing, em sua obra intitulada *Laocoonte*, publicada em 1776, dedicou especial atenção às relações temporais que regem a narrativa e as artes plásticas. Esse autor analisou o grupo escultórico do século I a.C. que retrata a morte de Laocoonte, sacerdote troiano, e seus filhos, enlaçados todos por gigantesca serpente. Esta cena é baseada na descrição feita por Virgílio na *Eneida*. O que chamou a atenção de Lessing sobre o conjunto escultural foi a ausência, na expressão facial do sacerdote, dos “clamores horrendos” descritos por

Virgílio. Essa modificação da cena original apresentou-se para Lessing como a chave para compreender os limites existentes entre a representação estática na pintura e na escultura e a descrição dinâmica na literatura. Enquanto na escultura a representação da cena deve se concentrar num momento congelado no espaço, na narrativa a construção da cena se dá pela justaposição de ações do personagem. O tempo, assim, rege a forma narrativa, esta que, por sua vez, não pode se permitir uma descrição estática<sup>73</sup>.

O século XVIII, segundo Benedito Nunes<sup>74</sup>, foi o século da ascensão da estética e da introdução das categorias do tempo e do espaço nos estudos sobre a literatura e as artes em geral. Assim, apenas cinco anos depois da publicação da obra de Lessing, Kant, na primeira parte de sua *Crítica da razão pura*, intitulada Estética transcendental, afirmou que o tempo e o espaço são condições essenciais para a organização da experiência estética e cognitiva, porém, com a preponderância do tempo, pois ele organiza “numa ordem interna, sucessiva, percepções quaisquer, mesmo as já estruturadas pelo espaço, numa ordem exterior e coextensiva”<sup>75</sup>. Dessa forma, o tempo e o espaço externos reais afetam diretamente o homem e suas representações artísticas.

Bem mais tarde, em 1929, a concepção kantiana sobre a ascendência do tempo e, secundariamente, do espaço sobre a cognição foi retomada em *Marxismo e filosofia da linguagem*. A autoria dessa obra ainda está envolta em mistério: publicada inicialmente sob o nome do lingüista Volochinov, ela foi posteriormente atribuída a Mikhail Bakhtin. Apesar de ter sido escrita e publicada na década de 20, em Leningrado, Rússia, essa obra não se filia à escola dos formalistas russos, antes critica as posições desse grupo.

Todo o arcabouço teórico dos formalistas russos partiu das concepções estruturalistas do fundador da ciência lingüística, o francês Ferdinand de Saussure. A obra de Bakhtin/Volochinov, pelo contrário, opôs-se a esse estruturalismo ao adotar uma postura sociológica em relação ao fenômeno lingüístico.

Para o teórico francês o signo lingüístico possui duas faces sempre iguais a si mesmas: significante e significado. Para Bakhtin/Volochinov, por sua vez, o signo lingüístico é sempre determinado pelo horizonte social de grupos de indivíduos inseridos num momento e num espaço específicos. O signo é, assim, resultado das formas de interação verbal, refletindo e refratando as diferentes realidades de um determinado meio social (espaço) e num determinado momento (tempo). Nessa concepção de linguagem encontra-se, assim, um reflexo da concepção kantiana de que o

tempo e o espaço são categorias essenciais para a cognição, influenciando a construção da linguagem, inclusive, da linguagem literária (estética)<sup>76</sup>.

Toda a obra posterior de Mikhail Bakhtin se baseia na concepção de língua como elemento de interação social. Ao invés de buscar explicações sobre o fenômeno da linguagem em estruturas monológicas (sentenças isoladas) Bakhtin sempre baseou o seu discurso lingüístico no ato da fala, ou no diálogo entre dois indivíduos socialmente organizados. Da mesma forma, suas análises literárias enfatizaram o romance, ao invés das composições literárias mais formais<sup>77</sup>. Assim, o tempo da narrativa romanesca, para Bakhtin, compreende o tempo e o espaço em que se inscreve o autor, o narrador e o leitor, além do próprio tempo e espaço em que se inscreve a narrativa. A esse complexo ele denominou cronotopo.

## O PAPEL DO CRONOTOPO

Mikhail Bakhtin desenvolveu a sua teoria do cronotopo entre os anos de 1937 e 1938. O termo, que quer dizer literalmente *tempo-espaço*, foi emprestado da Teoria da Relatividade de Einstein para tratar da representação do tempo e do espaço no romance, aplicando-se mais especificamente ao processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real na obra literária<sup>78</sup>.

Para Bakhtin, foi Lessing o primeiro autor a tratar do princípio cronotópico ao revelar que, na narrativa, toda imagem tem caráter espaço-temporal e, portanto, não pode ser descrita sem entrar na série temporal: “Tudo que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem”<sup>79</sup>. Na relação cronotópica, há uma fusão entre os índices espaciais e temporais: o tempo se condensa, tornando-se artisticamente visível, e o espaço se intensifica, penetrando em todas as séries de tempo e criando um todo compreensivo e concreto<sup>80</sup>.

Lessing abordou o problema do tempo nas artes de forma bastante técnica, contemplando apenas de forma indireta o problema da assimilação do tempo real, da realidade histórica. Assim, Bakhtin buscou fundamentar a relação espaço-tempo a partir da *Estética transcendental*, de Emanuel Kant. O pensador russo, porém, não compreende o tempo e o espaço como elementos transcendentais, mas como formas da

realidade efetiva. O tempo e o espaço, tanto na vida real quanto na literatura, são indissociáveis e apenas a reflexão abstrata pode tentar interpretar seu valor de forma separada:

(...) a contemplação artística viva (...) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores<sup>81</sup>.

O romance, porém, pode dar indicações precisas sobre o tempo e, mesmo assim, o acontecimento pode não se tornar uma imagem, pois apenas a condensação dos índices espaciais e temporais, no centro do cronotopo, permite o desenvolvimento das “cenas” do romance. “Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro”<sup>82</sup>.

Cronotopos específicos da literatura assimilaram o cronotopo da vida real de forma complexa e irregular ao longo da história. Cronotopos literários de determinadas épocas assimilaram apenas determinados aspectos do cronotopo real, aqueles que permitiam, em dado momento, a introdução e a reflexão, num plano artístico, dos momentos essenciais da vida real. Esses cronotopos específicos foram muito produtivos de início e continuaram a subsistir mesmo quando tinham perdido sua significação realística original. Daí surgirem os mais variados fenômenos de tempo, o que dificulta consideravelmente a análise do processo histórico-literário<sup>83</sup>.

O tempo, que conduz a relação cronotópica, mais o espaço, que situa a narrativa, criam as características fundamentais de unidade de qualquer romance. Essa unidade determina os gêneros cronotópicos, como os gêneros do encontro, da estrada, da cidadezinha de interior, da sala-salão de visitas, do inquérito policial, etc. Esses gêneros têm significação fundamental para os gêneros narrativos: “Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo (...)”<sup>84</sup>. No romance policial, por exemplo, essa relação fica clara, pois este gênero romanesco é determinado pelo cronotopo do inquérito. Nesse cronotopo, um crime desencadeia toda a ação narrativa: busca de pistas, enquête, investigação e solução através de pistas. O período de investigação, em seu formato público-retórico, é aquele momento em que o elemento exterior público (detetive, investigador) consegue penetrar nos espaços da vida privada, tornado-a pública. O cronotopo tem, assim, significado



temático e organiza os acontecimentos do romance. “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo”<sup>85</sup>.

Os grandes cronotopos que determinam os diferentes gêneros narrativos, alguns dos quais citados acima, também podem englobar inúmeros outros cronotopos menores. Dentro de uma única obra e da criação de um único autor, observa-se uma grande quantidade de cronotopos que podem se incorporar uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, opor-se ou se encontrar nas inter-relações mais complexas e específicas, mas sempre englobados pelos grandes cronotopos.

O cronotopo tem caráter dialógico num sentido amplo, mas esse diálogo não penetra no mundo representado na obra. Ele penetra nos mundos do autor, do intérprete e no mundo dos leitores, mundos que também são cronotópicos<sup>86</sup>. O texto é sempre criado dentro do cronotopo real do seu autor, reflete e refrata seu contexto histórico, a literatura que lhe é contemporânea e a literatura antiga ainda viva em seu tempo e penetra no mundo da cultura ou no campo da literatura, que também leva em conta os mesmos elementos. O leitor também se encontra num mundo cronotópico fatural, mas não raramente separado por séculos do autor da obra. Apesar dessa distância temporal e espacial, leitores e autores se encontram no mundo representado pelo texto, que pode ser chamado de “mundo *criador* do texto”<sup>87</sup>. Todos os elementos representados nesse mundo (realidade refletida no texto, autor criador do texto e leitores reconstituidores do texto) participam igualmente na recriação do texto: “A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores”<sup>88</sup>. Um processo de troca desse tipo é por si só cronotópico: pode-se falar de um cronotopo criativo particular da obra, que se realiza num mundo social que se desenvolve historicamente, sem se separar do espaço histórico em transformação, no qual ocorre a troca da obra com a vida e se realiza a vida particular dessa obra.

## O TEMPO DA VIDA PRIVADA

A representação da vida privada na obra literária e os mecanismos utilizados pelo narrador para penetrar nessa vida são regidos pela organização temporal. Não basta a descrição estática de momentos íntimos, é necessário que esses momentos se realizem pela ação, que está ligada aos índices temporais, essencialmente histórico-reais. A crescente divisão histórica entre o espaço público e o privado fez surgir também uma divisão entre o tempo público e o privado, ou seja, a partir do fim do Império Romano passou a existir um cronotopo público e outro privado, um estágio irreversível de uma divisão que já se processava desde tempos remotos.

O tempo que regia a literatura antiga (Hesíodo, Teócrito, Virgílio) era o tempo cíclico idealizado dos usos e costumes agrícolas, que se entrelaçavam com o tempo mitológico da natureza<sup>89</sup>. Segundo Henrique Manuel Ávila, em seu livro *Da urgência à aprendizagem*, a formulação filosófica do tempo cíclico atingiu um grande desenvolvimento na Antigüidade Clássica. Platão teria considerado o movimento circular do universo a essência superiormente imóvel, que não apresenta necessidade de mudança, seja para melhor ou para pior, enquanto o filósofo estoico Marco Aurélio teria observado “que bastam quarenta anos para ver e experimentar tudo o que o mundo tem a apresentar e que, portanto, não se deveria temer a morte (...)”<sup>90</sup>. Dessa forma a literatura antiga reproduzia um tempo em tudo distante do tempo real de sua época, mas que se ligava, pela tradição, a um tempo ancestral essencialmente coletivo e uno em que o homem estava sempre voltado para o exterior.

Os períodos anteriores da humanidade foram pouco propícios à percepção do tempo. Apenas na base do trabalho agrícola coletivo pôde surgir uma percepção diferenciada e forte dele. O tempo ancestral das tarefas relacionadas ao labor da terra, como semeadura, colheita, cuidado com os rebanhos, etc., é o mesmo tempo da vida vegetativa, a vida do crescimento, acasalamento, floração, maturação, fecundidade, multiplicação dos frutos, um tempo que criou a percepção de que a abundância está relacionada ao perecimento da semente. Esse tempo é essencialmente coletivo e, nessa coletividade, o plano individual não existe. Apenas neste plano a morte é negativa e, por isso, no tempo coletivo, perecimento, velhice e morte estão subordinados ao crescimento e à multiplicação<sup>91</sup>. Esse tempo cíclico é, em essência, coletivo e voltado

para o futuro e para a multiplicação, assim, toda ação do homem (semeadura, acasalamento, etc.) está voltada apenas para o futuro; o próprio consumo não se separa do trabalho produtivo. Não se pode falar em divisões entre passado, presente e futuro nesse tempo primitivo, pois ele está totalmente ligado à terra, de forma concreta e espacial<sup>92</sup>. Mas o futuro nesse tempo também não tem um impulso maior que o tempo do ciclo sendo por isso limitado, impedindo a historicidade na literatura.

Nesse tempo primitivo, encontra-se a base de articulação e elaboração do tempo sociofamiliar, das festividades e cerimônias ligadas ao ciclo do trabalho agrícola, às estações do ano e aos estágios de desenvolvimento das plantas e animais. Mas quando o tempo dos acontecimentos pessoais destacou-se do tempo histórico coletivo surgiram diferentes escalas para medir os acontecimentos da vida privada e os acontecimentos históricos. Nas narrativas que utilizam o tempo primitivo, os temas da vida privada não se propagam nem se transferem sobre a vida da entidade social. Isso só acontece quando os temas da vida privada se cruzam com os temas históricos em pontos específicos, como o casamento de um rei, uma guerra ou um crime<sup>93</sup>. Posteriormente, “Os motivos criados num tempo único do folclore primitivo entraram, em sua maioria, na combinação dos temas da vida, naturalmente, depois de se terem submetido a reinterpretações e reagrupamentos-transferências substanciais”<sup>94</sup>. A partir das combinações entre tempo privado e público, abriu-se a possibilidade do surgimento da contagem histórica nos cronotopos literários.

Um gênero cronotópico que está essencialmente ligado ao tempo folclórico primitivo é o romance<sup>95</sup> grego de aventuras e provações. Alguns desses romances que chegaram até nós integralmente são *Etiópica*, de Heliodoro, e *Dafnes e Chloé*, de Longus. Essas narrativas se caracterizam por apresentar sempre um casal de jovens que se apaixonam de repente (acaso e encontro) e são separados por ação de algum deus ou vilão (acaso e desencontro). Separados, eles viajam por países exóticos, sempre sofrendo toda espécie de provações. Em meio a alguma aventura, os jovens se encontram casualmente, são escravizados, separam-se e continuam sua peregrinação por um tempo indeterminado, mas sempre muito longo, por regiões muito distantes e exóticas e, no final, sempre se reencontram, também por acaso, tão jovens quanto antes e com sua castidade preservada, apesar das inúmeras provações. Esse gênero cronotópico, extremamente abstrato e estático, foi muito produtivo e está presente, em

moldes paródicos, em *Cândido*, de Voltaire; de forma um tanto modificada, em Walter Scott e, ainda hoje, na literatura de massa contemporânea, como na série de romances em que figura a heroína *Angélica* – A Marquesa dos Anjos.

No romance grego de aventuras e provações, o indivíduo é regido pelo acaso, pelos acontecimentos que resultam nos encontros e desencontros, num tempo em que o homem é absolutamente passivo e imutável. “Tudo simplesmente acontece com o indivíduo. Ele mesmo está privado de qualquer iniciativa”<sup>96</sup>. Esse indivíduo, porém, não deixa de ser um homem vivo, pois não sofre simplesmente, ele se resguarda e retira de seus reveses uma identidade consigo mesmo. O homem que figura nesse gênero cronotópico é absolutamente particularista, todos os seus objetivos, emoções e ações assumem caráter estritamente particular, sem nenhum significado sociopolítico<sup>97</sup>.

Essa singular identidade consigo mesmo é o centro organizador da imagem do homem no romance grego. E não se pode diminuir o significado e a particular profundidade ideológica desse elemento da identidade humana. O romance [grego] está ligado, nesse momento, às profundezas do folclore das sociedades primitivas, e domina um dos dados essenciais da idéia popular do homem, viva até hoje nos vários tipos de folclore, e particularmente nos contos populares<sup>98</sup>.

Além de todo o caráter formal que cerca essas obras, a abstração do romance grego de aventuras e provações reside no fato de, depois de todo o tempo de aventuras, os heróis se casarem e todo o equilíbrio inicial ser restabelecido. “O martelo dos acontecimentos não equilibra nem forja nada, ele apenas prova a solidez do produto já fabricado. E o produto suporta a prova. Esse é o sentido artístico-ideológico do romance grego”<sup>99</sup>.

O tempo primitivo folclórico já era uma representação essencialmente abstrata e formal na época de produção dos romances gregos, mas apenas com Apuleio (*O asno de ouro*) e Petrônio (*Satiricon*) um novo cronotopo literário, bastante afastado do tempo mítico, começou a tomar forma: o romance de aventuras e costumes.

Durante o Império Romano, num momento em que as divisões sociais já estavam bastante evoluídas, teve maior desenvolvimento a concepção retilinear do tempo, impulsionada pela consciência da linha irreversível da vida individual (crescimento, envelhecimento e morte inexoráveis) e pela expectativa de superar a finitude que ela implica. A elaboração filosófica desta concepção sustentou-se na tradição judaico-cristã, “São Paulo (*Rm* 6, 8-11) diz que Cristo morreu e ressuscitou

uma única vez, assim tornando irreversível o movimento de redenção dos homens (...)"<sup>100</sup>.

Dessa forma, o romance grego de aventuras e costumes, como gênero cronotópico, apresenta-se de forma absolutamente nova. Não se trata mais do tempo que não deixa marcas. Em *O asno de ouro*, depois da transformação de Lúcio em asno e suas provações, o herói se torna sacerdote e inicia sua carreira como retórico. "Não é mais o tempo sem vestígios do romance grego. Ao contrário, ele deixa uma marca indelével no próprio homem e em toda a sua vida"<sup>101</sup>. Mas, como no romance grego, o tempo de aventuras desse cronotopo ainda é regido pelo acaso: por acaso Lúcio é transformado em asno pela feiticeira Fóti, por acaso ele é roubado naquela noite, etc. No entanto, o acaso, aqui, é diferente daquele do romance grego, "Não é o acaso, mas a volúpia, a leviandade juvenil e a descabida curiosidade que impeliram Lúcio a uma aventura perigosa com feiticeira. *Ele é o culpado*. Em sua curiosidade descabida ele desencadeou o jogo do acaso"<sup>102</sup>. Assim, a iniciativa é tomada pelo herói, não é mais apenas uma fatalidade, como uma paixão repentina, sua iniciativa é uma falta, um erro. A deusa Ísis não se apresenta casualmente para desfazer o feitiço, ela exige de Lúcio ritos purificadores e ascese, ou seja, o herói torna-se responsável pelo desenrolar do tempo de aventuras. "A série de aventuras vividas pelo herói conduz não à simples confirmação de sua identidade, mas à construção de uma nova imagem do herói purificado e regenerado"<sup>103</sup>. Todavia, mantém-se nesse cronotopo o caráter particularista do homem; o indivíduo sofre a metamorfose e se modifica por sua própria responsabilidade, mas o mundo à sua volta continua imutável.

O traço mais importante do romance de aventuras e de costumes, porém, é o fato de ele ter introduzido definitivamente o espaço privado na literatura. Os personagens desses romances atravessam a esfera da vida privada. Quando Lúcio está sob a forma de asno, ele tem a possibilidade de auscultar essa vida sem constrangimentos. Da mesma forma, os heróis de *Satiricon* são trapaceiros, espiões ou parasitas que observam a vida privada, mas também sem participar inteiramente dela.

O problema da diferenciação entre o espaço público e privado vem da época helenística, quando "Suruiu a *contradição entre o aspecto público da própria forma literária e o aspecto privado do seu conteúdo*"<sup>104</sup>. Esse problema permaneceu inconcluso na Antiguidade, por causa da onipresença das formas público-retóricas. Uma

das saídas encontradas, então, foi o processo criminal. O inquérito jurídico-policia! permite o uso das formas público-retóricas e foi utilizado largamente no romance antigo. Em *O asno de ouro*, as formas retóricas do inquérito estão presentes em algumas novelas que funcionam como contos policiais: a narrativa do massacre dos odres de vinho (livro III), Tlepólemo assassinado por Trasilo (livro VIII), a narrativa da madrastra apaixonada pelo enteado (livro X), a narrativa da mulher envenenadora de sua família e condenada às feras (livro X)<sup>105</sup>. “Mas o principal para Apuleio não é o material criminológico, mas os segredos da vida privada que revelam a natureza do homem, ou seja, tudo o que se pode apenas espiar e auscultar”<sup>106</sup>.

O tempo da vida cotidiana do romance de proações e costumes distingue-se completamente do tempo cíclico, pois é um tempo isolado dos ciclos mitológicos naturais. No centro da vida diária, em Apuleio, “está a licenciosidade, isto é, o inverso da vida sexual que rompeu com a procriação, a sucessão de gerações, a construção da família e da raça. A vida do cotidiano, aqui, é fálica, sua lógica é a lógica da obscenidade”<sup>107</sup>. Apenas ao redor desse núcleo fálico estão os outros momentos dessa vida cotidiana, os abusos, furtos, espancamentos e todo tipo de trapaça. Cada episódio dessas obras apresenta temas restritos e está isolado temporalmente, cada novela é acabada e se satisfaz autonomamente. Esse mundo cotidiano representado é disperso e fragmentado, mas, mesmo assim, o período em que o herói (Lúcio) vive como asno é percebido como um período de castigo purificador. O mundo ao seu redor, porém, permanece estático, sem avanços, apesar de se perceber uma grande multiformidade social.

Em *Satiricon*, encontra-se a mesma estrutura, apenas com uma maior ênfase nas diferenças dos elementos sociais. Tudo gira em torno do princípio fálico, os heróis atravessam a mesma vida privada que Lúcio-asno e mantêm a mesma atitude: são trapaceiros e parasitas que auscultam a vida privada. Mas, nessa obra, o tempo de aventuras começa a se entrelaçar com o cotidiano e ganha um princípio de historicidade, surgem os primeiros indícios de época e revela-se uma certa temporalidade unificadora dos episódios isolados da vida cotidiana<sup>108</sup>.

A historicidade do cotidiano, porém, foi apenas esboçada na literatura da Antigüidade. Somente no final da Idade Média surgiram obras que tinham como principal característica a aguda percepção das contradições da época e apresentavam

uma síntese crítica de sua era, por meio de um recorte histórico muito preciso. É Dante Alighieri o autor mais importante desse período. O Inferno, o Purgatório e o Paraíso são lugares onde se concentram todos os momentos históricos. Mas esses momentos não estão lá misturados e disformes, cada momento histórico e seus personagens são apresentados com todas as características de seu próprio tempo, numa organização que expõe totalmente os mais diversos níveis temporais.

O personagem Dante é aquele que tem a permissão de tudo ver e ouvir. No mundo etéreo ou dos infernos já não há mais falsos pudores. O estado de quem está no Paraíso é o da graça, atingida por méritos reconhecidos e plenamente visíveis. Da mesma forma, o mundo do Purgatório e do Inferno expõe, de imediato, pelo próprio estado das almas (cada círculo apresenta tipos específicos de pecadores e punições), os crimes mais secretos dos indivíduos. Apenas Dante, guiado por Virgílio, pode penetrar nessa vida de pecados secretos, porém, como os trapaceiros dos romances da Antigüidade, sem participar diretamente dela. Ele apenas a espia e tira para si, como Lúcio, os ensinamentos. Na *Divina comédia*, não há regência do acaso, é Beatriz quem pede a Virgílio que vá encontrar Dante, *nel mezzo del camin*, para que este mude sua forma de vida depois de ver o espetáculo do além e os resultados dos pecados. A aprendizagem de sua peregrinação, porém, acentua enormemente os acontecimentos históricos e seus personagens. O tempo em Dante não é difuso, pelo contrário, ganha uma temporalidade histórica inigualável por causa de sua simultaneidade: “É apenas na pura simultaneidade ou, o que é o mesmo, na atemporalidade, que se pode descobrir o verdadeiro sentido daquilo que foi, que é e que será, pois aquilo que os separava – o tempo – é privado de realidade autêntica e de realidade interpretativa”<sup>109</sup>.

## O RISO POPULAR E O TEMPO FOLCLÓRICO

Na Idade Média, ao lado da grande literatura, dos ciclos dos romances de cavalaria e da literatura hagiográfica, tomou força uma literatura popular de caráter satírico e folclórico em que se destacam figuras que assumiram grande significado na produção literária posterior: o trapaceiro, o bufão e o bobo. Esses personagens têm suas origens perdidas nas mais remotas tradições do folclore antigo e seu primeiro registro histórico são as máscaras teatrais da Antigüidade.

O trapaceiro, o bufão e o bobo, devido à sua origem teatral, nunca apresentam caráter literal; nada do que dizem ou fazem tem sentido direto ou imediato, tudo é figurado. Essas figuras só existem em seu papel, fora dele, no cronotopo real, elas jamais existiriam. O bobo e o bufão são estrangeiros nessa vida e, por isso, podem entrar em qualquer situação da vida. Já o trapaceiro não tem privilégios tão especiais, pois apresenta alguns fios de ligação com esse mundo. Esses personagens paródicos ganharam importância no universo popular medieval por causa do convencionalismo teocêntrico do mundo feudal. A vida real, privada de interpretação ideológica, aproximava-se, então, cada vez mais do grosseiro e do animalesco, numa reação contra os valores oficiais (religiosos), que negavam sistematicamente tudo o que era espaço-temporal. Dessa forma, o bufão e o bobo, com os seus direitos adquiridos da tradição folclórica de expor a hipocrisia nos mais diversos ambientes (até mesmo na vida privada), realizavam a luta popular contra o mundo feudal e suas convenções nas farsas, paródias e sátiras.

A importância posterior dessas figuras folclóricas não pode ser subestimada. A subjetividade gritante dessas máscaras foi ferramenta de suma importância nas mãos dos autores. O problema da vida interior, por exemplo, só foi revelado com a ajuda do bobo e do bufão, que se apresentaram nos “excêntricos” da literatura: Tristram Shandy ou, no Brasil, Brás Cubas e Dom Casmurro. Os viajantes, que se espantam ou não compreendem a realidade de um novo país e, por isso, revelam, criticamente, toda a estrutura social, também são modificações desses personagens que não pertencem ao mundo, mas o vêem e o denunciam (*Viagens de Gulliver*, de Swift, e *Cartas persas*, de Montesquieu). Finalmente, o bobo, o bufão e o trapaceiro estão presentes nas criações que apresentam elementos do maravilhoso literário.

A tradição do riso medieval está ligada à mesma base folclórica do tempo cíclico ancestral da produção agrícola. Como foi visto anteriormente, nesse tempo coletivo e uno, as séries da vida individual não tinham se separado ainda dos aspectos de fecundidade, produtividade, copulação e morte. A vida sexual não tinha nenhuma primazia nesse cronotopo arcaico, ela era um fenômeno igual a qualquer outro. À medida que a estrutura se modifica (divisão de classes, novas relações de produção e posse), ocorre a diferenciação gradual das esferas ideológicas<sup>110</sup>. Elementos que estavam no mesmo nível dos outros passam para a esfera cotidiana (comida, bebida, ato



sexual, etc.) ao mesmo tempo que entram para a esfera do rito, o que faz surgir outra barreira: o pão cotidiano já não é o pão ritual. O objeto isolado, e mágico, transforma-se no substituto do todo: um pão representa a colheita; um animal, o rebanho. “Nesse estágio de separação da produção, do rito e da vida corrente (separação gradual), tomam forma fenômenos como a *obscenidade ritual* e, posteriormente, o *riso*, a *paródia* e a *bufonaria rituais*”<sup>111</sup>. Dessa forma, o complexo crescimento-fecundidade entra num novo estágio: o rito mágico se separa tanto da vida coletiva quanto da vida individual, mas *representa* tanto uma esfera quanto a outra. As saturnais romanas são exemplo desse estágio, ali tem-se a vítima postiça que deve ser esconjurada para esconjurar a verdadeira desonra<sup>112</sup>. Nessas manifestações, o riso é apresentado em suas ligações com a morte, a comida, a bebida e o sexo.

À medida que a sociedade de classes se desenvolve, as esferas da comida, bebida, morte e sexo vão se tornando mais e mais privadas e cotidianas, enquanto, nos ritos, elas são sublimadas ao extremo a ponto de dificilmente serem identificadas, como se se quisesse negar o aspecto cotidiano e vulgar que tais esferas assumiram. Na literatura, essas esferas já não aparecem mais juntas, a entidade que as unia desapareceu e esses elementos “baixos” se espalharam em diferentes gêneros, estilos, tons ou planos (altos ou baixos). As esferas da comida e da bebida são relegadas aos planos baixos, enquanto o sexo é sublimado e torna-se amor e a morte perde todo o seu contato com o riso, elemento que antes unia todas essas esferas<sup>113</sup>.

É interessante notar que aqueles elementos que se avizinhavam pelo riso no tempo único da vida coletiva tenham perdido sua contigüidade. Mas, nos primeiros estágios da sociedade escravagista, eles não estavam separados nitidamente. Mesmo na vida feudal, a série da vida privada ainda estavam muito ligadas às esferas da vida pública. O processo se radicaliza e atinge seu ponto culminante durante o desenvolvimento da estrutura capitalista. Nesse ponto, a série individual adquire caráter especificamente privado<sup>114</sup>.

O grito popular de protesto satírico e paródico da Idade Média teve seu auge literário na obra de François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*. Essa obra está radicalmente ligada à produção popular e folclórica da Idade Média. Os gigantes de Rabelais não apresentavam relação com o papel do bufo ou do bobo, mas estavam profundamente identificados com o que era humano, de maneira que corporificavam

tudo o que era humano em escala maior, mas sem qualquer heroísmo<sup>115</sup>. Esse grande homem estava ligado aos gigantes folclóricos que não se distinguem pela sua diferença, mas que são reconhecidos pela sua plenitude como realização humana.

As ações, em Rabelais, sempre se desenvolvem a céu aberto, em movimentos pelas estradas, campanhas de guerra ou viagens (cronotopo da estrada). A base folclórica da obra não permitiria que os personagens se afastassem muito da “praça medieval”. Como o homem antigo, o homem em Rabelais está sempre voltado para fora, é um homem essencialmente exterior. As picardias e comentários obscenos, a cena dos limpa-cus do menino Pantagruel, a descrição da Abadia de Thelême e a futura “cornice” de Panurgo são fatos que merecem ser (e são!) revelados publicamente. A vida privada individual não consegue penetrar no tempo folclórico rabelaisiano e, dessa forma, não há nenhum resquício de individualismo, não há mundo interior na obra, os personagens não evocam seus pensamentos ou realizam monólogos interiores, tudo se revela pelas ações e diálogos. Todos os fatos privados são expostos como em “praça pública”, as anedotas são todas pertencentes ao grande tesouro popular e toda ação privada passa a ser parte desse tesouro. Deve-se notar, nesse sentido, que várias ações de Pantagruel deixam resquícios que podem “ser vistos” por todos, como o campanário da igreja da Santa Cruz (onde está uma das esferas de cobre engolidas pelo gigante) ou a origem dos banhos quentes da França e da Itália (produto da urina quente produzida por Pantagruel enquanto estava doente).

## A CARNAVALIZAÇÃO

O riso paródico medieval está intrinsecamente ligado ao ritual do carnaval. A penetração do riso carnavalesco na literatura foi descrito por Mikhail Bakhtin em suas análises sobre as obras de François Rabelais e Dostoiévski. Antes, porém, deve-se frisar que o carnaval não é, de forma alguma, um fenômeno literário, é antes “(...)uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada (...)”<sup>116</sup>. Essa forma de espetáculo não pode ser transportada para a linguagem verbal em toda a sua plenitude e mesmo quando é transformada em linguagem literária é apenas em seu caráter sensorial de imagens artísticas. Justamente essa transformação pode ser chamada de *carnavalização*.

O carnaval tem origens muito remotas, anteriores ainda às saturnais romanas, mas atingiu o auge de sua importância durante a Idade Média e o Renascimento. Esses períodos, além de caracterizarem-se pela rigidez de convenções sociais e religiosas, também apresentavam festividades de caráter popular, muito distantes, em sua amplitude, a qualquer tipo de festividade atual. Essas festas, essencialmente ligadas ao povo na rua, tinham lugar em meio às grandes feiras medievais e eventos religiosos ao ar livre (especialmente entre as complicadas sucessões de romarias). Inseridas no calendário oficial, essas festividades eram momentos em que havia uma certa liberdade para se manifestar um riso rebaixador contra todas as instituições, inclusive as religiosas.

O protesto carnavalesco era possível por estar ligado aos ritos ancestrais de renovação e renascimento da própria vida. Nas saturnais romanas, por exemplo, o Sol podia ser ridicularizado e provocado para que depois dos festejos toda a sua plenitude e força fosse demonstrada permitindo a fertilidade das colheitas. Essa herança de ridicularização ligada à fertilidade proporcionava, assim, momentos de alívio de toda a pressão oficial da Idade Média.

É importante frisar que o povo não estava inserido nos festejos do carnaval como espectador, mas era o próprio elemento do carnaval. O carnaval era *vivido* pelo povo e durante esse período todas as diferenças hierárquicas, sociais e mesmo etárias eram ignoradas.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto elas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada de sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (...) <sup>117</sup>.

O núcleo da festa do carnaval está presente no ritual da “coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” <sup>118</sup>. Esse ritual pode se apresentar de diversas formas, mas sempre com a representação paródica e ambivalente de um rei, um governante ou um sacerdote que é *elevado* no início dos festejos e posteriormente *destronado* e ridicularizado. Expressa-se, assim, a inevitabilidade da mudança e da renovação “(...) a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” <sup>119</sup>.

A coroação é, em essência, um momento ambivalente, pois denuncia na própria elevação a queda próxima. Os acessórios que servem de adereço ao rei ritual carregam-se de duplo sentido (em vez de coroa, uma panela na cabeça; no lugar do cetro, um galho, etc.). O destronamento abrange o desnudamento, a ridicularização e o espancamento do rei simbólico. Do rebaixamento (morte) desse rei ritual surge a possibilidade de renovação.

É a partir do ritual do destronamento que ganha força a idéia da realização do carnaval, por isso, a literatura sempre enfocou preferencialmente essa cena. Mas coroação e destronamento são inseparáveis e as obras que enfocam apenas o segundo elemento perdem totalmente o seu sentido carnavalesco.

É evidente, porém, que foi o ritual de coroação-destronamento que exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial *tipo destronante* de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência. Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas se degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanares, perdendo seu caráter artístico e transformando-se em *publicística* pura e simples<sup>120</sup>.

Aqui começa a se delinear a problemática da transposição do ritual do carnaval para a literatura. Quando a cultura cômica popular começou a ser transformada em linguagem verbal, a vida e a própria literatura estavam recheadas da concepção carnavalesca do mundo e, de certa forma, se protegiam sob essa tradição para ousar contra os valores oficiais. A literatura cômica, inicialmente escrita em latim, era uma tradição vigorosa, praticamente toda a literatura litúrgica medieval foi alvo de paródias carnavalescas. No Renascimento, essa tradição tem seu apogeu com o estabelecimento do realismo grotesco em obras como *O elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, e *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais.

O realismo grotesco apresenta a degradação do sublime fora de qualquer parâmetro formal ou relativo, antes, todas as situações de inversão entre “alto” e “baixo” assumem caráter acentuadamente topográfico, o “alto” é o céu, o “baixo” é a terra: “(...) a terra é o princípio de absorção (o tûmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico”<sup>121</sup>. No aspecto corporal, não é diferente, o “alto” é representado pela cabeça e o “baixo” pelos órgãos genitais e pelo ventre, sem

separarem-se da mesma relação cósmica topográfica. Todo o realismo grotesco e a paródia medieval se baseia nessas significações absolutas. Rebaixar e degradar comicamente, para o pensamento medieval, é também dar vida. “O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento”<sup>122</sup>.

Por causa dessas relações topográficas específicas, a paródia contemporânea não encontra praticamente nenhum paralelo com a paródia medieval. “A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original”<sup>123</sup>.

Com o fim das estruturas sociais medievais e renascentistas também acabaram-se as possibilidades de a literatura continuar a se utilizar da ambivalência carnavalesca real e palpável das ruas e praças públicas. A tradição carnavalesca restringiu-se, então, às obras dos grandes mestres do Renascimento (Erasmus, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, etc.). Pode-se afirmar que, a partir desse momento, o carnaval popular se “literalizou”, ou seja, ele saiu das ruas e encontrou vida na forma literária. Essa herança cultural foi recuperada sempre que houve movimentos de volta aos cânones Renascentistas, assim, os elementos do carnaval “(...) se converteram em poderosos meios de interpretação artística da vida (...)”<sup>124</sup>.

O romance picaresco utilizou-se dessa herança literária e tornou-se, posteriormente, um grande propagador da profundidade carnavalesca. Mais tarde, os românticos procuraram elementos da tradição popular nos autores picarescos e renascentistas, mas essa época já apresentava um imenso abismo separando-a da tradição do carnaval popular. Para o romantismo, o grotesco estava profundamente separado do homem, numa atitude totalmente contrária àquela do carnaval medieval, em que ele evidenciava o sublime humano, ligando o homem e o universo.

## O CRONOTOPO IDÍLICO

O idílio, originalmente a poesia de tema pastoril, foi outra importante forma de recuperação, pelo romance, do complexo antigo de tempo e espaço ligado à agricultura. “O significado do idílio para o desenvolvimento do romance (...) foi imenso. Este

significado até agora não foi compreendido e avaliado em sua forma verdadeira, conseqüentemente, todas as perspectivas na história do romance são deformadas”<sup>125</sup>.

Na Antigüidade, o idílio tem em Virgílio (*Éclogas*, *Bucólicas*) um de seus representantes mais importantes. No século XVII, com o Renascimento, as formas poéticas da Antigüidade Clássica ganham grande alento e o idílio se espalha pela Europa. Ronsard é um dos principais cultivadores do gênero, mas a onda bucólica não se limitou à poesia, ela também penetrou no teatro influenciando até Shakespeare em sua peça *As you like it*. Mas é no século XVIII que o idílio encontra o seu apogeu a partir das composições do suíço Salomon Gessner. Também é nesse século que o tempo atinge uma compreensão filosófica: “o verdadeiro tempo orgânico da vida idílica é contraposto ao tempo vão e fragmentado da vida urbana, ou mesmo ao tempo histórico (...)”<sup>126</sup>. No Brasil, o idílio atingiu elevado grau com os árcades mineiros, Tomás Antonio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa.

Há inúmeras diferenças quanto aos tipos de idílio e suas variantes, mas todos eles têm traços comuns determinados por sua relação particular com a unidade do tempo folclórico. A vida dos personagens e todos os acontecimentos do idílio têm sempre uma relação orgânica com um espaço específico (país de origem, recantos, montanhas, vales, campos, rios, etc.). A vida idílica é inseparável desse cantinho no mundo, um lugar concretamente situado no espaço e que guarda estrita relação com as gerações (pais, avós, filhos, antepassados e gerações vindouras), que podem se apresentar infinitamente longas. “Na maioria dos casos, no idílio, o conjunto da vida das gerações (em geral, da vida das pessoas) é determinado essencialmente pela *unidade de lugar*, pela ligação secular das gerações ao lugar único, do qual essa vida, em todos os seus acontecimentos, é inseparável”<sup>127</sup>. A unidade de lugar atenua todos os limites temporais entre as existências individuais e entre as fases dessa mesma existência e aproxima berço e túmulo, infância e velhice, a vida de outras gerações que viveram no mesmo lugar e viram as mesmas coisas. Essa atenuação dos limites de tempo contribui também para a criação do ritmo cíclico de tempo, característico do idílio<sup>128</sup>.

O lugar idílico é um pequeno mundo que se auto-satisfaz, não se liga de forma substancial com o resto do mundo. O idílio também se limita às poucas realidades básicas da vida: amor, casamento, trabalho, comida, bebida e as idades, elementos reais da vida idílica que estão intrinsecamente ligados ao tempo cíclico antigo. Dessa forma,

pode-se dizer que o idílio não apresenta cotidiano. “Tudo o que parece cotidiano em relação aos acontecimentos biográficos e históricos, essenciais e irrepetíveis, apresenta-se aqui, justamente, como o mais importante na vida”<sup>129</sup>. Ao mesmo tempo, todos os fatos cotidianos não se apresentam de forma realista, mas sempre atenuados e até mesmo elevados. O sexo, por exemplo, sempre se apresenta de forma sublimada, como amor.

Outra particularidade do idílio é a estreita ligação da vida humana com a vida da natureza, o que faz surgir uma unidade de ritmo (ciclos) e uma linguagem comum para evocar fenômenos e acontecimentos respectivos. Naturalmente, essa linguagem permaneceu, em grande parte, metafórica e apenas numa pequena escala real (nos idílios dos trabalhos agrícolas).

Há diferentes tipos “puros” de idílio que surgiram na literatura desde a Antigüidade e perduram até hoje: o idílio amoroso, o idílio dos trabalhos agrícolas, o idílio do trabalho artesanal e o idílio familiar. Além dos tipos “puros”, há uma infinidade de tipos mistos em que predominam um ou outro. Ainda ao lado dessas diferenças tipológicas, existem diferenças entre as variedades de idílio que se referem ao caráter e ao grau de engajamento metafórico de cada elemento no todo do idílio, ao grau do elemento lírico-subjetivo, ao grau da temática, ao grau e ao caráter de sublimação, etc. Apesar de todas essas diferenças, todos os idílios apresentam as características básicas referidas anteriormente.

No idílio amoroso, todos esses aspectos são apresentados de forma atenuada. As convenções sociais, a complexidade e segmentação da vida privada se opõem à simplicidade convencional da “vida no seio da natureza”. Mas, atrás da convencionalidade, metaforização e estilização, percebe-se a unidade absoluta do tempo folclórico e suas antigas vizinhanças. Por isso, o idílio amoroso serviu de base para outras variantes do gênero narrativo. Ao mesmo tempo, o idílio amoroso foi pouco produtivo em sua forma pura, mantendo-se quase sempre conjugado ao idílio familiar, como no *Werther*, de Goethe, ou ao idílio dos trabalhos agrícolas, como nos romances regionalistas. Pode-se divisar, aqui, a importância dos idílios dos árcades brasileiros e portugueses para a posterior produção de romances regionalistas brasileiros do período romântico, tanto em relação à temática quanto em relação à idealização de um lugar ou do território do novo Estado em formação.

O idílio familiar em sua forma pura, por sua vez, quase não existe, mas unido ao idílio dos trabalhos agrícolas, assume grande significado. Nessa conjugação, há uma grande aproximação do tempo folclórico e revelam-se amplamente suas antigas vizinhanças, o que possibilita um maior realismo pelo fato de o idílio, nesse caso, não se orientar sobre a vida bucólica convencional e abstrata, mas sobre a vida real do agricultor, seja na sociedade feudal ou pós-feudal, mesmo que com diferentes graus de sublimação. O caráter laborioso desse idílio tem um significado importante: o elemento do trabalho agrícola cria uma ligação real, comunhão, com os fenômenos da natureza e sua relação com a vida humana. Além disso, o trabalho agrícola retira o caráter privado de todos os aspectos da vida cotidiana, transformando esses aspectos, que eram essencialmente utilitários, privados e sem importância, em acontecimentos essenciais da existência. Assim, o fruto do trabalho é comido, o mesmo fruto que está essencialmente ligado a fenômenos como a chuva, a terra, o sol, etc. “No idílio, a comida e a bebida assumem ora um caráter social, ora, mais frequentemente, um caráter familiar; em volta da comida se reúnem *as gerações, as idades*”<sup>130</sup>. É comum a associação entre a comida e as crianças, uma vizinhança ligada à renovação e ao crescimento. As crianças nos idílios estão presentes como sublimação do ato sexual e da concepção-renovação da vida. A importância das crianças nesse tipo de idílio é enorme e foi com essa atmosfera idílica que elas penetraram pela primeira vez no romance. De qualquer forma, nos idílios, algumas antigas vizinhanças ora aparecem sublimadas, ora totalmente omitidas, e a vida cotidiana nem sempre se transforma inteiramente.

*Marília de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga, é um exemplo de idílio amoroso conjugado ao idílio dos trabalhos agrícolas. Essa é uma obra interessante por se mostrar a um passo da decomposição do tempo essencialmente abstrato, apesar de não fugir em nenhum momento a essa abstração. Entre a primeira e a terceira parte dessa obra, percebe-se a progressiva diminuição da abstração e valorização da série do trabalho em substituição à série do amor.

A primeira parte de *Marília de Dirceu* apresenta total ausência de ligações com o resto do mundo. A vida de pastor de Dirceu é essencialmente abstrata e o próprio trabalho cotidiano é sublimado (Lira I, primeira parte), assim como o sexo, que toma a forma de amor (especialmente nas Liras IX e X, que metaforizam o sexo-amor relacionando-o com o tema da batalha e da luta). Essa primeira parte enfoca a ligação



dos personagens, Marília e Dirceu, ao campo, um lugar bastante abstrato mas pleno, regido pelo tempo cíclico dos trabalhos agrícolas.

Há uma importante mudança de foco na segunda parte de *Marília de Dirceu*. Os campos são substituídos pela masmorra, também sublimada, mas em menor grau (a Lira XX descreve a prisão). A prisão obriga a um afastamento do campo idílico original, iniciando-se a narrativa de um outro cotidiano, em meio às referências aos campos, agora distantes. A complexificação do tema do lugar idílico, forçosamente deslocado, e das referências a um passado ao redor dos lugares idílicos representa, em Gonzaga, um afastamento, mínimo, é verdade, do lugar e do tempo abstrato dos trabalhos agrícolas em favor do idílio do trabalho artesanal, menos abstrato. Ganha destaque, nessa segunda parte, a metaforização do trabalho artesanal e sua relação com o trabalho da composição poética (metalinguagem), indício de referência à própria abstração do fazer poético. Além disso, nessa segunda parte, a Lira XXVI liga-se ao tempo concreto por meio da referência à política do império português: “Eu honro as leis do Império, ela me oprime/ Nesta vil masmorra”<sup>131</sup>.

A tendência à aproximação do tempo concreto fica mais explícita na terceira parte de *Marília de Dirceu* com o afastamento do lugar abstrato e dos temas sublimados em favor de uma relação mais próxima aos acontecimentos contemporâneos e à terra real, Minas Gerais. Também há referências ao trabalho burocrático de Dirceu (Lira III) e, novamente, referências diretas à diferenciação do trabalho de Dirceu como pastor do trabalho do pastor real (Lira V). Apesar de todas as marcas que fazem a denúncia do tempo cíclico e abstrato, nem por isso essa obra consegue escapar à abstração em seu todo por causa do tema do amor. Dirceu até pode envelhecer, ver seus loiros cabelos se tornarem brancos, mas nenhuma referência existe sobre o envelhecimento de Marília, ou seja, a morte e o envelhecimento se apresentam ainda sublimados em relação ao objeto amado. Uma situação que persistiria no romantismo do século seguinte, ao lado de outras características herdadas do idílio.

A influência do idílio no romance se manifesta especialmente nos temas de destruição do idílio, no romance sentimental, no romance familiar ou de gerações e nos romances em que aparecem os “homens do povo”. Claro que essas manifestações se cruzam e se misturam a ponto de serem às vezes dificilmente identificáveis.

## CARACTERÍSTICAS IDÍLICAS DO ROMANCE

No romance de base idílica, o princípio fundamental é a indissolúvel ligação entre o lugar e as gerações que ali se processam, uma nítida retomada da relação idílica de tempo e espaço. Esse lugar, onde se desenrola todo o processo de vida, é ampliado e detalhado, de modo a reforçar os laços ideológicos de identificação (língua, crença, moral, costumes). Os limites temporais no romance de base idílica são abrandados e o ritmo de vida concorda com o ritmo da natureza. A partir dessa solução idílica, de base folclórica, o tempo da vida cotidiana no romance torna-se um tempo essencial com significação temática. Assim, nesse tipo de romance, as idades do homem e a repetição cíclica dos acontecimentos ganham importância capital, como no idílio. Mas, esse mesmo tempo cíclico às vezes pode ser um elemento limitador da contagem de tempo, tornando-o um repisar de momentos. Dessa forma, a renovação da vida fica limitada, separada da evolução histórica.

Cabe notar, aqui, o desenvolvimento dos elementos idílicos nos romances regionalistas de José de Alencar. Em *O sertanejo*, encontra-se a estreita ligação da vida humana com a vida da natureza, mas ambas permanecem em níveis muito idealizados, como no idílio. A idealização dos ciclos da natureza permite, por exemplo, a comparação do período das chuvas no sertão à primavera européia:

A primavera no Brasil, desconhecida na maior parte do seu território, cuja natureza nunca em estação alguma despe a verde túnica, só existe nessas regiões, onde a vegetação dorme como nos climas da zona fria. Lá a hibernação do gelo; no sertão a estação do sol.

(...)

A primeira gota d'água que cai das nuvens é para as várzeas cearenses como o primeiro raio do sol nos vales cobertos de neve (...).<sup>132</sup>

Essa comparação entre os campos europeus e o sertão brasileiro exemplifica bem os laços idílicos presentes no romantismo regionalista brasileiro. Essa ligação idílica permite uma unidade cíclica em *O sertanejo*, que se reflete nas ações dos personagens e permite o uso de uma linguagem comum, como nos árcades mineiros, para as referências aos fenômenos da natureza e aos acontecimentos históricos. Deve-se notar ainda que *O sertanejo*, assim como *O guarani*, além de regionalista, é também um romance histórico. O tempo histórico, nesses romances, porém, serve como elemento de afastamento do tempo fático, contemporâneo; os acontecimentos não apresentam

nenhum reflexo histórico ou social, são acontecimentos isolados nas brenhas e nas matas, espaços isolados do resto do mundo. Na verdade, tanto a fazenda da Oiticica, em *O sertanejo*, como a casa do Paquequer, em *O guarani*, são espaços que se auto-satisfazem.

A identificação de personagens como Arnaldo (*O sertanejo*) e Peri (*O guarani*) com a natureza chega a transformá-los em heróis supra-humanos, relacionados ao herói folclórico que subjuga a natureza e é respeitado pelas feras<sup>133</sup>, em conflito contra o europeu, português corrompido, que não encontra a mesma identidade com a terra. Percebe-se aqui o conflito entre o homem que se identifica com a terra, nacional, e o homem urbano, estrangeiro. Nesses romances, os elementos do complexo antigo (natureza, amor, família, procriação, morte) são sublimados, atingindo um plano filosófico e sendo representados como forças eternas e sábias da vida universal.

Mas o romance de base idílica às vezes consegue libertar-se desse plano e assumir um desenvolvimento histórico bem mais realista. Nesses casos, há uma tentativa do homem de voltar a se fundir com esses planos arcaicos e sublimes, uma busca da comunhão ideal. Pode ganhar destaque, assim, o homem interior que, em busca de sua identidade, percorre um caminho até reencontrar o ideal de vida bucólica. É comum o tema do homem que sai de sua terra e volta em busca dessa identidade ou do homem urbano descobrindo o mundo ligado à terra, como em *As cidades e as serras*, de Eça de Queirós. O romance idílico ganha potencial de protesto também justamente a partir desse aspecto, pois o homem pode se confrontar com o sistema opressivo da terra natal, ou seja, sem abstração ou sublimação, e revoltar-se contra esse sistema assim como ele já tinha se revoltado com o sistema burguês e falso da cidade. Nesses casos, o homem está em busca do velho recanto utópico que não encontra, o que gera o conflito.

O romance familiar, por sua vez, tem o aspecto idílico remoto bastante modificado. Aqui já não há mais ligação com o lugar, por isso a família transforma-se no único vínculo. Algumas vezes, a casa urbana serve de palco para esse romance, mas o espaço também pode estar diluído em verdadeiras peregrinações, como nos romances de Charles Dickens ou no *Tom Jones*, de Fielding. Aspectos idílicos ficam espalhados nesses romances, como o sentimento de “estrangeirice” ou relações humanas sob um fundo patriarcal ou abstratamente humanista. O romance *Camilo Mortágua*, de Josué Guimarães, por exemplo, apresenta alguns desses aspectos idílicos. O romance de

gerações também apresenta o laço familiar de origem idílica, mas aqui o idílio sofre um processo de destruição, como em *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann.

O tema da destruição do idílio pode variar bastante, dependendo da posição tomada em relação ao mundo idílico destruído. Pode ser tanto uma forma crítica que tenta recuperar uma certa “idade de ouro” como uma tomada de posição positiva em relação aos avanços da vida capitalista. Em linhas gerais, no tema de destruição de idílio, encontra-se o homem idílico essencial e uno ligado à terra e à produção manual (artesanal) em oposição aos avanços do mundo abstrato e mecanizado que precisa ser organizado e humanizado. Esse homem precisa se integrar às mudanças e encontrar laços de identidade tão fortes como aqueles que o integravam às antigas formas de produção. O elemento de destruição do idílio está presente na primeira parte de *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães; na segunda parte, esse elemento se conjuga com o idílio das gerações, já num ambiente urbano.

Autores como Stendhal, Balzac e Flaubert colocaram esse problema de uma forma um tanto diferente. Em suas obras, não há traço da sublimação filosófica do idílio; o mundo idílico é um mundo fadado ao desaparecimento, inadequado ao novo mundo capitalista. O mundo provinciano é representado sem idealização, assim como o mundo urbano capitalista. Tem-se, assim, um mundo de desagregação dos princípios morais e sociais. O homem idílico original torna-se cômico e supérfluo, podendo desaparecer ou transformar-se num monstro egoísta (pode-se pensar aqui no Paulo Honório, de *São Bernardo*). O romance *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, apresenta tanto o mundo provinciano quanto o mundo capitalista em suas formas mais mesquinhas, apesar do toque de esperança final e do restabelecimento de um equilíbrio tênue.

Outro aspecto relevante de influência do idílio no romance é a representação do “homem do povo”. Esse homem surge como portador da sabedoria popular e do regionalismo idílico. Bastante idealizado, geralmente aparece como centro da narrativa e apresenta uma incompreensão sábia das novas convenções e das mentiras e falsidades. Por esse ângulo, pode-se aproximá-lo de outra forma folclórica, a figura do bobo e do bufão, mas de uma maneira bastante modificada.

## CRUZAMENTO DO ELEMENTO IDÍLICO E DO ELEMENTO POPULAR CARNAVALIZANTE

É bastante complexa a questão do cruzamento do tempo e espaço idílico do romance, com seus fundamentos folclóricos, com personagens como o bobo, o bufão e o trapaceiro, cujas bases folclóricas também são muito antigas. Como foi visto anteriormente, esses personagens têm suas origens ligadas ao teatro paródico e cômico. Nesse ambiente, eles praticamente não criavam nenhum estranhamento, mas, quando foram transpostos para o romance, sofreram transformações complexas e, em contrapartida, influenciaram a transformação de alguns elementos importantes do romance. Como essas relações são muito complexas e abrangentes, aqui serão analisadas apenas as influências das máscaras carnavalescas no romance marcadamente cruzado pelo idílio, em especial o romance regionalista.

A primeira influência do cruzamento das imagens paródicas das máscaras folclóricas com o romance foi a modificação do estatuto do próprio autor em relação à obra, sobre seu ponto de vista e sobre sua própria imagem. Em relação a toda a produção literária popular impessoal, o problema do autor nomeado é muito recente. O autor nomeado necessita de uma máscara que fundamente e defina sua posição em relação à vida que evoca e ao público, seus leitores. É claro que esses problemas surgem em todas as obras em que o autor intervém pessoalmente, mas “(...) a posição do autor do romance em relação à vida representada é, em geral, muito complexa e problemática comparada à sua posição junto ao epos, ao drama e à poesia”<sup>134</sup>. Na lírica de Tomás Antonio Gonzaga, por exemplo, a posição imediata do autor, do eu lírico, é exigida pela própria forma lírica. No gênero romanesco, porém, pode-se publicar um diário íntimo e chamá-lo de romance, assim como cartas pessoais ou comerciais e denominá-las romance, ou mais comumente, um manuscrito escrito por não se sabe quem nem onde e encontrado por um desconhecido<sup>135</sup>. O problema da autoria no romance, do narrador, não se dá, assim, apenas num plano geral, mas também no plano da forma e do gênero.

“O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida”<sup>136</sup>. Dessa forma, as máscaras folclóricas surgem em seu socorro. Essas máscaras, longe de serem inventadas pelo autor romanesco, têm raízes

folclóricas muito profundas, são ligadas ao povo e consagradas como elementos que não participam da vida e cujos discursos são intangíveis, assim como no antigo teatro paródico e nas festividades de praça pública. Para o autor do romance essa posição é fundamental: “A forma de existência do homem encontrada é ser um participante da vida sem dela tomar parte, é ser seu eterno observador e refletor, e as formas específicas encontradas para refleti-las são as revelações ao público”<sup>137</sup>.

A importância da máscara do autor assume maior expressão ainda quando se trata de denúncia da falsidade e do convencionalismo pernicioso da sociedade. Na Idade Média, por causa da estrutura feudal, as máscaras paródicas ganharam grande importância, como foi visto anteriormente. Da mesma forma, no romance brasileiro, essas máscaras ganharam enorme espaço nos períodos de ditadura.

No romance, a luta contra as convenções é radicalizada, o autor se reveste das máscaras do bufão (originalmente revelador da intimidade sexual) e do bobo (revelador do mundo por causa de sua ingenuidade), que adquirem um significado excepcional:

Elas dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos.<sup>138</sup>

A segunda influência do cruzamento das máscaras folclóricas com o gênero idílico básico do romance se dá pela introdução das figuras do trapaceiro, bobo e bufão como personagens romanescos importantes. Foi dessa forma que pôde surgir o homem interior no romance, como foi visto anteriormente. Da mesma forma, a incompreensão do autor e dos personagens ingênuos, viajantes que não compreendem uma realidade e a denunciam, são elementos organizadores da narrativa. Essa característica é bastante evidente nos romances picarescos, de *Lazarillo de Tormes* a *Gil Blass*.

Voltando-se a *O sertanejo*, de José de Alencar. Qual é a máscara utilizada pelo autor que o autoriza a narrar as aventuras de Arnaldo? Desde o início da narrativa, o narrador-autor evoca as cenas do sertão cearense ligando-as a sua infância. Assim, o narrador adquire estatuto de testemunha ocular do ambiente, o que o autoriza a narrar o fato, mesmo que seja um fato bastante distante cronologicamente. Evidentemente, essa máscara não está relacionada à máscara bufa, mas à máscara da autoridade que viveu

naqueles pagos. O distanciamento cronológico, por sua vez, cria o mesmo ambiente do autor idílico que “vive” nos campos elísios.

Nesse sentido interessa particularmente o romance de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*. Neste romance, as máscaras paródicas se sucedem umas às outras de modo intermitente. Desde o início, são evocados registros científicos (estudos paleontológicos e cartográficos) e documentos históricos (descrições de Gaston Gontran d’Auberville e do Pe. Juan Batista Otero) que atestam a veracidade da narrativa que se vai fazer, preocupação primordial do narrador para fazer “crer” pelo seu público o fantástico acontecimento ocorrido na sexta-feira 13 de dezembro de 1963. Esses “registros” históricos e científicos são parodiados a todo instante. O autor-narrador inicia a narrativa usando a linguagem público-retórica para aumentar a veracidade do que diz, porém, aos poucos, cenas e diálogos que se passam dentro de espaços fechados e particulares passam a cruzar a narrativa. Mesmo assim, o discurso retórico não se ausenta por muito tempo e outros documentos são evocados, como o diário íntimo do professor Martim Francisco Terra, ou uma notícia jornalística que *não foi publicada* no jornal antarense. Esses “registros” são outras máscaras usadas pelo autor para “reforçar” a veracidade da narrativa. Dessa forma, o próprio registro oficial passa a sofrer a corrosão do humor, tudo o que é oficial passa a ser rebaixado. A autoridade evocada representa o próprio rebaixamento do registro oficial. Nesse fato reside a grande ironia presente nesse romance de Érico Veríssimo. O pastiche e a paródia são revelados pelo autor em sua própria nota: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros”<sup>139</sup>.

Outra máscara folclórica presente em *Incidente em Antares* é o relato do professor Martim Francisco Terra. A narrativa desse personagem é uma modificação daquela máscara do bobo, do viajante em contato com um mundo diferente e, por isso mesmo, revelador das estruturas sociais falsas e hipócritas. Os dados levantados pelo professor em sua pesquisa são assimilados pelo autor-narrador do romance que, por sua vez, assume também o papel daquele que observa a vida e a história da cidadezinha.

As máscaras folclóricas reveladoras da falsidade oficial, porém, não se limitam ao papel do autor-narrador, mas também penetram na narrativa. As máscaras de bufão e bobo são encarnadas pelos próprios mortos-vivos da narrativa. Pode-se perceber a ação

dos mortos que voltam à vida como modificações desses personagens folclóricos, elementos reveladores da intimidade das pessoas, da hipocrisia e falsidade sociais. A cena em praça pública, quando os mortos se reúnem no coreto da praça e toda a população acode ao encontro, é uma cena da própria realização do carnaval público, em que nem as estátuas dos antigos líderes escapa ao rebaixamento e à inversão carnavalesca.

O problema da presença de máscaras folclóricas antigas em *Incidente em Antares* ainda precisa ser abordado com profundidade. Aqui foi feito apenas um esboço exemplificador do problema. Para o presente estudo, interessa notar que o elemento idílico nesse romance está bastante sufocado: o lugar, apesar de interiorano, é cruzado por fragmentos históricos, ou seja, não é um lugar isolado temporalmente. Esse espaço também não deixa de ter contato com outros espaços físicos. Mesmo assim, percebe-se uma certa persistência do tema da destruição do idílio, ao estilo de Flaubert e Balzac. Aqui não há nenhum tipo de sublimação; na verdade, o elemento carnavalizante obriga a exteriorização de tudo. De qualquer forma, embaixo de camadas de herança cultural carnavalesca, o gênero romanesco se baseia nas formas idílicas e aqui encontra-se o velho mundo provinciano em desagregação, todos os princípios morais e sociais são desmascarados e os homens que seriam idílicos se apresentam de forma cômica ou transformados em monstros egoístas.



**CAPÍTULO 3**  
**O COMPASSO DOS TAMBORES**

## SÉRIES TEMPORAIS DE OS TAMBORES SILENCIOSOS

A narrativa de *Os tambores silenciosos* apresenta estritas delimitações de tempo e de espaço. Toda a ação do romance se concentra na cidade fictícia de Lagoa Branca ao longo de apenas sete dias, justamente a Semana da Pátria de 1936, do dia primeiro de setembro, uma terça-feira, até o dia sete de setembro, uma segunda-feira.

Lagoa Branca é uma típica cidadezinha de interior, com ruas vazias e sonolentas em que personagens como o padre, o pastor evangélico, o dono do bar, as prostitutas, as fofoqueiras, as donas de casa, etc. circulam entre as vendas, as pequenas casas, a prefeitura, a delegacia, o prostíbulo, o bar, a igreja, o templo evangélico e o centro espírita. Trata-se de um espaço onde, originalmente, não há acontecimentos, mas apenas a repetição do ordinário e do quotidiano. O tempo, aqui, não apresenta um curso histórico progressivo; ele se move nos círculos estreitos do dia, da semana, do mês e do ano. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, as mesmas conversas e as mesmas palavras, as pessoas dormem, comem, bebem, têm esposas e amantes, fazem intrigas mesquinhas, mexericam. Esse tempo está solidamente ligado às particularidades locais: o centro espírita é freqüentado às sextas-feiras, o templo evangélico aos sábados e a igreja católica aos domingos, o bar recebe seus freqüentadores em horários certos, a agência dos Correios e as repartições da prefeitura abrem nos horários de sempre.

O tempo rasteja no espaço de Lagoa Branca, sem peripécias ou acontecimentos importantes, trata-se de uma série temporal cíclica. Este, no entanto, não é o tempo principal do romance; a narrativa de *Os tambores silenciosos* se baseia em eventos progressivos, acontecimentos relevantes que apontam para uma realização futura. Tais eventos, com progressão cronológica e relações de causa e efeito, só podem existir inseridos numa série temporal retilínea que contrasta com a série temporal cíclica original.

A partir da emergência da tradição judaico-cristã no fim do Império Romano, a civilização ocidental se viu marcada pela tradição do tempo retilíneo. Mas fôï apenas a partir do século XVIII que essa concepção de tempo ganhou uma formulação filosófica mais apurada com Kant. Este filósofo viu no aprimoramento progressivo das gerações a única e racionalmente necessária possibilidade do homem realizar sua própria finalidade. Bem mais tarde, Karl Marx desenvolveu a idéia de que os ciclos de

crescimento e decadência das civilizações ou sistemas econômicos-sociais são pontos de uma linha progressiva de um tempo mais abrangente. Para o neomarxista Walter Benjamin, “o sentido retilinear do tempo *deve* ser estabelecido por um discurso que resgate a tradição dos oprimidos sob o ponto de vista da salvação terrena futura (...)”<sup>140</sup>, nesse sentido, a linha histórica não se realiza pela *causalidade* ou pela cronologia, mas pelo reconhecimento dos momentos históricos cuja tensão entre fracasso e esperança seja fecunda e que, por isso, estimule os oprimidos a espreitar as brechas no processo histórico real para realizar a redentora ação revolucionária. Pode-se perceber, assim, que a concepção retilinear do tempo apresenta um propósito dinâmico e rebelde do indivíduo em relação à natureza e ao movimento coletivo da humanidade.

Na literatura, o sentido retilinear de tempo começou a figurar a partir do romance grego de aventuras e costumes, especialmente em Apuleio e Petrônio, desenvolvendo-se posteriormente ao lado do sentido cíclico de tempo. Na verdade, o sentido retilinear de tempo não conseguiu se estabelecer como elemento superiormente unificador e o tempo cíclico manteve-se, especialmente na literatura, bastante vivo. Mircea Eliade afirma que a idéia de tempo linear nasceu com os sacerdotes israelitas com propósitos políticos, manteve-se pouco aceita mesmo pela Igreja Católica e só vingou na sociedade ocidental moderna, enquanto outras culturas e mesmo as classes populares da Europa sempre se orientaram pela volta cíclica regeneradora, através de ritos, ao privilegiado tempo ancestral<sup>141</sup>.

O tempo retilíneo é inserido na narrativa de *Os tambores silenciosos* por força da ação do prefeito da cidade Coronel João Cândido, que se torna um tirano ao proibir a circulação de jornais e revistas e ordenar o recolhimento de todos os aparelhos de rádio da cidade. Para ele, as notícias sobre guerras, epidemias e misérias são obstáculos para a felicidade das pessoas. Mas além da censura, o prefeito também assume a responsabilidade pela preparação dos festejos do Sete de Setembro, para comemorar sua iniciativa de felicidade oficial. As atitudes tirânicas do governante impõem a nova ordem temporal na cidade quebrando a relação temporal cíclica original.

Todas as movimentações da cidade são vistas através do binóculo das irmãs Pilar, sete velhinhas que passam os dias se revezando entre seus trabalhos artesanais e a bisbilhotice, ~~a partir da janela da casa~~. Além do prefeito e seus subordinados, outros personagens são espionados pelas ~~irmãs~~. O olhar curioso delas penetra nas alcovas e

saletas das casas de Lagoa Branca revelando a violência e o cinismo dos policiais, a infidelidade das esposas e a mediocridade dos políticos. Apenas Maria da Glória, a mais nova das irmãs Pilar, não se utiliza do binóculo; cega e com poderes mediúnicos, ela produz secretamente, à noite, pássaros de pano que de repente ganham vida e povoam toda a cidade.

À medida que os estranhos pássaros invadem Lagoa Branca, a repressão oficial endurece e a população se mostra mais e mais descontente. Mulheres antes fiéis, como D. Benigna, esposa do vereador Dr. Lúcio, também passam a trair, enquanto homens se mostram cada vez mais impotentes, inclusive sexualmente. Os pássaros multiplicam-se até o ponto culminante, que é Sete de Setembro, dia do desfile. Ninguém, porém, comparece aos festejos oficiais. Para o mesmo dia, os jovens estudantes da cidade tinham convocado a população para uma ação de resistência contra a tirania. Ainda pela manhã, poemas do poeta da cidade, Dino Maldonado, também ele uma vítima da violência municipal, são deixados pelos jovens nas portas de todas as casas de Lagoa Branca. A população, enfurecida contra os desmandos do tirano, sai pelas ruas matando os pássaros, que voltam a ser apenas pano. Os prisioneiros, vítimas da tirania, são libertados enquanto Maria da Glória morre após um rápido processo de diminuição e envelhecimento que dura os sete dias. Também o prefeito morre, suicidando-se depois de saber que uma intervenção está a caminho da cidade.

Todos esses fatos cronologicamente organizados da série temporal retilínea se cruzam com a estrutura cíclica original de Lagoa Branca. Desse cruzamento das diferentes séries temporais surge a linha de tensão que rege a narrativa de *Os tambores silenciosos*, pois o tempo cíclico, que se liga à idéia de tempo primordial, é praticamente sufocado pelo tempo retilíneo, o que sugere uma certa perda da relação ancestral ideal (tema do idílio destruído).

## O CARNAVAL EM OS TAMBORES SILENCIOSOS

O tempo retilíneo, que substitui o tempo cíclico de Lagoa Branca, é constituído de fatos que reproduzem o rito de ascensão e queda do rei carnavalesco. Logo a primeira descrição do prefeito de Lagoa Branca se conecta à elevação desse rei ritual, recoberto de “indumentárias” ambivalentes: “(...) o prefeito, Coronel João Cândido Braga Jardim, antigo membro da família Jardim de Pedras Brancas e oficial da Guarda

Nacional já extinta. Estava como sempre, sentado atrás de uma pequena mesa, cuia na mão chaleira a seus pés (...)”<sup>142</sup>.

A nomeação retórica dessa autoridade, com a referência a seus postos (coronel, oficial da Guarda Nacional) e à sua genealogia, ao lado de utensílios domésticos (cua, chaleira), é ambígua. A referência a uma Guarda Nacional *extinta* pode tanto ligar-se a uma certa antiguidade, e à autoridade da ancestralidade, quanto torná-lo um fantoche de algo que não existe mais. Assim, ao mesmo tempo que apela para a tradição, essa nomeação revela a urgência de renovação. Essa é a essência da coroação carnavalesca, ou seja, o fim do reinado do rei-bufão é evocado ainda no seu início.

O caráter bufo do prefeito é reafirmado ao longo de todo o romance, mas uma cena em especial merece destaque por seu elevado grau de representação grotesca: na manhã da sexta-feira, dia 4, o telegrafista da cidade leva uma mensagem urgente para o prefeito, que se encontra em seu quarto preparando-se para o desjejum, num “trono” essencialmente carnavalesco:

O prefeito saiu da cama desenredando as pernas da grande e rodada camisola de morim, notou que o telegrafista olhava meio espantado: o senhor vai me desculpar, não repare, mas costume é como tatuagem, depois de entrar na pele da gente não sai nunca mais; só consigo tomar o café da manhã sentado aqui nesta poltrona que mandei fazer pelo carpinteiro da funerária, é igual a uma outra que eu vi num casarão de Laguna (...), me parece que há outras na antiga casa do príncipe de Joinville, a gente levanta essa tampa assim, veja, aqui dentro tem um urinol dos grandes, senta-se na poltrona assim e para isso já mando fazer minhas camisolas bem largas para que fique ao redor de toda a cadeira, e enquanto tomo descansado o meu café, às vezes com um ovinho quente, vou aliviando a barriga (...)”<sup>143</sup>.

Esta cena evidencia o caráter bufo do prefeito de Lagoa Branca. A própria apresentação dessa autoridade em trajes de dormir e numa situação essencialmente privada acentua o tom cômico. A máscara de bufão, como todas as máscaras carnavalescas, tem sempre um papel organizador na narrativa e, por causa dela, a cosmovisão do carnaval ancestral é introduzida nessa cena recheando de ambivalência os elementos grotescos. Assim, alimentos e fezes se ligam tanto à vida quanto à morte; o baixo material (ventre, fezes, cadeira feita pelo carpinteiro da funerária) se encontra com o alto material (alimento, boca, “ovinho quente”). A boca e o ventre se ligam à vida ao mesmo tempo que pressagiam a morte do prefeito-bufão, da qual surge a possibilidade de renovação da própria vida.

A coroação e o curto reinado do rei-bufão têm seu desfecho com seu destronamento e morte ritual. Na cosmovisão do carnaval popular ancestral esses três momentos fundamentais se recheiam de um riso ambivalente, que ao mesmo tempo ri do outro e de si mesmo. Em *Os tambores silenciosos*, porém, a trajetória do rei-bufão perde parte desse caráter ambivalente por causa do fim trágico do prefeito, o suicídio. Também a representação do espancamento ritual da vítima postiça do carnaval tem sua ambivalência diminuída nesse romance. A cena de destruição dos pássaros pela população da cidade, por exemplo, tem seu caráter festivo substituído pela ação da revolta.

D. Hortênsia e D. Heloísa protegiam-se da chuva e saltitavam por entre as poças de água e barro das calçadas, às vezes paravam horrorizadas com a matança de pássaros. Viram meia dúzia de rapazes matar os bichos que estavam pousados num muro, eles batiam com varas e depois iam apanhar os corpos esfaqueados, gritando como loucos, viam que muitos dos animais jaziam mortos na lama das ruas e que até mulheres corriam pela praça vasculhando os galhos das árvores com longos pedaços de taquara.

— A culpa agora é dos bichinhos?

— Sei lá o que está acontecendo – disse D. Heloísa – mas que isso parece o fim do mundo parece (...) <sup>144</sup>.

D. Hortênsia e D. Helena são as irmãs Nunes Pereira, responsáveis pelo posto dos Correios de Lagoa Branca. Todas as cartas da cidade passam pelas mãos das duas bisbilhoteiras, que as violam e lêem participando, assim, dos planos do prefeito, pois as cartas que apresentam qualquer comentário sobre a política municipal são entregues diretamente ao tirano da cidade. A cena acima, que se dá no dia da derrocada da tirania municipal, apresenta as duas irmãs horrorizadas com a fúria da população que destrói os estranhos pássaros a pancadas. Originalmente, o espancamento carnavalesco se liga ao rebaixamento ritual e assume um sentido de renovação e de surgimento de uma nova era. Por isso, na cosmovisão original do carnaval popular, o espancamento do rei postiço é um momento alegre, sem revolta. Mas, em *Os tambores silenciosos*, ao lado do sentido essencialmente positivo do renascimento que a destruição dos pássaros traz, encontra-se em lugar da alegria, a fúria popular.

Uma outra cena que se liga ao destronamento-espancamento ritual do carnaval envolve um dos auxiliares diretos do prefeito de Lagoa Branca, inspetor Cassales. Ele é responsável, junto do capitão Ernesto, por sessões de tortura na cadeia municipal. Além disso, é o inspetor quem faz as buscas e as apreensões dos rádios na cidade. Numas

dessas buscas, na casa do pastor-telegrafista, estranhos morcegos causam-lhe um arranhão no rosto. A ferida superficial se complica e toma todo o seu corpo, matando-o. No dia do desfile, e do desfecho final, as mesmas irmãs Hortênsia e Heloísa vão até sua casa e encontram o seu corpo:

D. Hortênsia se dependurava no braço da irmã, caminharam assim até a cabeceira da cama, puxaram a ponta do lençol com a ponta dos dedos e viram a cara do inspetor comida pela metade por enormes vermes amarelados que avançavam como cobras, o osso malar estava à mostra e parte da dentadura, como se ele estivesse rindo sinistramente com a metade da cara (...) <sup>145</sup>.

O inspetor Cassales é mais uma vítima do rebaixamento carnavalesco de tudo o que é oficial, apesar de seu corpo não ter sido espancado pelo povo, mas corroído pelos vermes. A morte do inspetor apresenta uma faceta essencialmente positiva, na medida em que representa o fim da ordem antiga e, ao mesmo tempo, alimenta, além dos vermes, o nascimento de uma nova ordem. Apesar do horror que provoca nas irmãs Nunes Pereira, esta cena apresenta um tom sinistramente alegre, ao enfocar o sorriso ambíguo da caveira.

## MÁSCARAS CARNAVALESCAS

Em *Os tambores silenciosos*, a máscara de bufão do coronel João Cândido afeta todos os personagens que gravitam ao seu redor. Por causa dessa máscara são revelados o lado ridículo e cômico de personagens oficiais como o capitão Ernesto e o presidente da Câmara, Dr. Lúcio Machado. O primeiro é o responsável pelas sessões de tortura feitas na cadeia, além de abusar de sua autoridade humilhando e atemorizando o dono do bar, os estudantes e o próprio presidente da Câmara. Mas essa sua face maldosa tem uma contrapartida que também se liga ao rebaixamento ritual: sua esposa tem como amante um sargento de sua própria corporação.

O presidente do poder legislativo da cidade, Dr. Lúcio, também apresenta uma faceta essencialmente privada e cômica. Ele sofre, ao longo de todo o romance, com sua impotência sexual, fraqueza física e covardia. Ele é vítima, assim, das ameaças do prefeito e do capitão Ernesto e da traição de sua esposa, D. Benigna, que toma como amante o motorista da prefeitura. No dia da derrocada final do governo tirânico de

Lagoa Branca, ele se vê obrigado a fugir, humilhado, no carro conduzido pelo próprio amante da esposa<sup>146</sup>.

A máscara carnavalesca do prefeito, porém, não é a única em *Os tambores silenciosos*, outra máscara de grande importância na narrativa é encarnada pela irmã mais nova da família Pilar, Maria da Glória. Esta máscara é totalmente antagônica à do prefeito, mas ao contrário da bufonaria encarnada pelo tirano da cidade, a máscara dessa irmã tende mais para o sério, mesmo sendo uma modificação da máscara originalmente cômica do tolo ou do louco.

Em seu aspecto folclórico original o louco é a figura que encarna o reverso da sabedoria e da verdade. Nesse sentido, a tolice tem um lado negativo (rebaixamento, aniquilação) que se evidencia em *Os tambores silenciosos*, por exemplo, no rápido envelhecimento de Maria da Glória. Mas há nessa máscara folclórica um outro lado amplamente positivo, o da tolice reveladora, que exprime a renovação e a verdade livre de todos os dogmas religiosos e oficiais. A loucura é muitas vezes, na cosmogonia carnavalesca, a representação da sabedoria transcendente. Como o tolo vê a sociedade do lado de fora, sem participar diretamente dela, ele pode apontar a falsidade das relações. Maria da Glória vive, de certa forma, do lado de fora da vida de Lagoa Branca, ela não sai de casa e não pratica nenhuma religião, enquanto suas irmãs vivem com suas atenções voltadas para a rua e se dividem em suas práticas religiosas (as seis irmãs, organizadas em pares, seguem três diferentes credos: o catolicismo, o espiritismo e a religião evangélica).

Em *Os tambores silenciosos* a máscara carnavalesca do tolo, encarnada em Maria da Glória, sofre modificações por conta da penetração de características idílicas. Nas representações literárias de idílios, os artesãos representam a ligação do homem com a terra (o lugar específico em que se situa a narrativa) e muitas vezes aproximam-se da figura do tolo ou do inocente por não compreenderem as mudanças que ocorrem ao seu redor (a figura do homem do povo). Exatamente por causa dessa relação, ao mesmo tempo que se liga ao tempo cíclico ancestral, esta irmã colabora para a queda do governo tirânico de Lagoa Branca, e abre espaço para a renovação, ao produzir os pássaros de pano.

A penetração de características idílicas nesta máscara implica, porém, a perda do riso carnavalesco ambivalente. Nesta irmã, o riso não atinge a mesma ambivalência



grotesca que na figura do prefeito, ou seja, ela não ri e não se torna objeto de riso. Enquanto na máscara bufa do prefeito o tom de tragédia só se faz sentir no final da trama, na irmã este tom persiste tornando-a séria o tempo todo.

Deve-se notar, porém, que as ligações idílicas, determinantes para as relações espaço-temporais desse romance, só são possíveis com as modificações de caráter idílico sobre a máscara de Maria da Glória. Na verdade, toda a relação de espaço e tempo de *Os tambores silenciosos* se sustenta a partir da presença deste personagem e de seu contrário, o prefeito. O trabalho irrequieto de Maria da Glória é cíclico (idílio dos trabalhos artesanais) e, nesse sentido, assume caráter ambivalente, pois não se volta apenas para o tempo restrito do ciclo, mas aponta para uma realização futura (a partir da fabricação dos pássaros) que penetra na série retilínea, ligada ao prefeito, que abala a estrutura cíclica original com seus decretos. Essas duas figuras, prefeito e irmã mais nova, são, assim, interdependentes, uma é a responsável pela ruína da outra, ao mesmo tempo que determinam as relações espaço-temporais da narrativa.

A máscara de Maria da Glória, assim como a do prefeito, afeta o tempo, o espaço e os personagens que dela se aproximam. A casa das irmãs Pilar concentra a representação do tempo cíclico de Lagoa Branca. Neste espaço específico a história da cidade se faz presente; é ali que todas as irmãs nasceram, seus pais viveram e, segundo o Dr. Fadul, responsável pelo centro espírita, ainda vivem, em forma de espírito. O poço existente no quintal dessa casa corporifica essa relação temporal cíclica:

(...) Na cidade se dizia que naquele poço haviam enterrado, na Revolução de 23, dez corpos de soldados degolados pelos homens do Major Juca Raimundo e um mês depois, como vingança, os soldados da Brigada comandada pelo General Firmino de Paula haviam montado uma armadilha onde caíram dez pés-no-chão de um piquete do General Honório Lemos, sendo todos eles degolados também e enterrados no mesmo poço; e que aquela água tinha gosto de sangue e que as mulheres que dela bebiam ou nela se lavavam jamais se casavam e que só conseguiam dormir quando os vinte defuntos sem cabeça deixavam de gemer como som de vento por entre os galhos de casuarina e que enquanto não se juntassem as cabeças aos corpos ninguém naquela casa teria sossego<sup>147</sup>.

O poço se liga, tradicionalmente, à idéia de via de comunicação entre o alto e o baixo material. Tomado de cima para baixo, ele permite a comunicação entre a superfície e as entranhas da terra, visto de baixo para cima, o poço visualiza os céus, a partir das profundezas terrestres. O poço é também um símbolo da vida, por realizar uma espécie de síntese entre a água, o céu e a terra<sup>148</sup>. Em *Os tambores silenciosos*, o

poço funciona como o elo que permite a sobrevivência da vida cíclica ancestral em meio à torrente de fatos que alteram o ritmo original de Lagoa Branca. Maria da Glória é quem sempre vai buscar água no poço, além de ela ser, para o Dr. Fadul, a força de atração que prende seus falecidos pais à casa.

Os personagens que gravitam mais proximamente a Maria da Glória também são atingidos pela força de sua máscara. Suas irmãs mais velhas se dedicam ao fabrico de flores e pássaros de pano, entre outros produtos artesanais. Artesãos, pastores, médicos e professores rurais são resquícios de elementos idílicos. Essas irmãs se ligam, assim, às antigas representações folclóricas das idades do homem, da repetição cíclica dos processos produtivos e da vida, o mesmo acontece com o Dr. Fadul e o Professor Ulisses. O primeiro se aproxima e busca compreender Maria da Glória através do espiritismo e sua relação especial com o mundo dos mortos:

Caminharam até a porta, o inspetor perguntou: e como foi a sessão ontem? O médico pensou um pouco: como sempre, ainda ontem recebemos os pais das irmãs Pilar, é um caso difícil, eles não querem acreditar que já estão mortos, acho que enquanto não desenterrarem os mortos daquele poço da casa delas os dois vão ficar ainda por muito tempo vagando pelo além, sem descanso e sem deixar os outros descansarem. (...) no caso das irmãs Pilar elas pensam que vivem só as sete naquela casa, mas o pai e a mãe passam os dias e as noites lá, estão sempre ao lado delas e a grande força de atração ali é aquela irmã mais moça, a Maria da Glória, a que nunca aparece e que nunca sai, a que faz todos os serviços da casa, a que toma conta das outras e que para mim deve ter fortes poderes mediúnicos, acho até que deve ser vidente, mas não se consegue que as outras façam ela sair de casa, já pedi que trouxessem a irmã para as nossas sessões, mas desconversam, que ela não gosta de sair, que não adianta insistir, é perder tempo<sup>149</sup>.

No trecho acima, ao explicar para o inspetor Cassales o caso das irmãs Pilar, o Dr. Fadul descreve a relação delas com a série temporal cíclica. O trabalho circular, infinito, de cuidar da casa e da família, desempenhado por Maria da Glória é reforçado por sua força mediúnica, que a aproxima de representantes do passado da cidade, pela própria casa e particularmente pelo poço, locais que guardam resquícios do tempo ancestral.

Neste ponto o papel do professor Ulisses funciona como uma importante contrapartida a Maria da Glória. Sua máscara também se prende às representações cíclicas de tempo (professor rural) e age secretamente contra a tirania.

Os rapazes formavam uma roda em torno do professor que se mostrava exausto de tanto falar, estava um pouco emocionado e inseguro, disse para eles: é isso aí, meus filhos, proponho uma reunião amanhã na escola, essas coisas não se podem dizer aqui na rua.

Um deles tranqüilizou o professor: vá descansar que nós terminamos por descobrir um meio qualquer para acabar com isso, muitas cabeças pensam mais do que uma só, não se preocupe. (...) <sup>150</sup>

Neste trecho, o professor Ulisses, reunido com seus alunos, se mostra cansado depois de falar de seu encontro com o prefeito e de relatar suas impressões sobre a loucura do tirano. O professor, assim como o Dr. Fadul e as irmãs Pilar, é bastante idoso, ou seja, está próximo da morte, que é renovadora em sua essência. Mas enquanto Maria da Glória morre após produzir os seus pássaros, o professor Ulisses age junto à juventude da cidade. A relação de renovação nos dois casos é bastante evidente. Organizados pelo professor, os alunos são responsáveis pela distribuição, na manhã do dia Sete de Setembro, de pequenos folhetos com versos de Dino Maldonado, poeta da cidade. Assim, a ação de Maria da Glória se complementa na do professor Ulisses, da mesma forma, a turbamulta dos alunos, difusos e sem nome, se compara à imensa quantidade de pássaros que invade a cidade.

#### O CHOQUE ENTRE AS DIFERENTES SÉRIES ESPÁCIO-TEMPORAIS

Na narrativa de *Os tambores silenciosos*, há de um lado o tempo retilíneo, regido pela máscara bufa do prefeito, e de outro, o tempo cíclico, que resiste através de Maria da Glória. Apesar de essas duas máscaras não se confrontarem diretamente, as séries temporais de cada uma delas se chocam e quebram o cotidiano de Lagoa Branca deixando a população em estado de suspensão. O atrito entre essas duas séries temporais pode ser notado nas ações banais e cotidianas da população da cidade, como as que envolvem os mendigos de Lagoa Branca.

Na sexta-feira, 4 de setembro, um mendigo, o louco Cabeça de Boi, vai à casa da família Pilar:

Bateram palmas no portãozinho da frente, Maria de Jesus gritou para a cozinha: Maria da Glória, leva o pedaço de pão do *Cabeça de Boi* que já está de mão estendida. Maria Madalena chegou até a janela e viu o mendigo na calçadinha de tijolos, a cabeça disforme, era mudo e só sabia roncar como porco (...) <sup>151</sup>.

A visita do mendigo é um fato tão corriqueiro que Maria de Jesus, de dentro da sala, não precisa sequer olhar para saber quem estava batendo palmas. Nesse mesmo

dia, porém, o prefeito ordena que os mendigos sejam levados da cidade para qualquer outro local distante, para que não enfeiem o desfile do Dia da Pátria, mas, contrariamente às suas ordens, eles são afogados num rio, à noite, pelas forças policiais. Essa ação oficial quebra o cotidiano das irmãs e da cidade. No dia seguinte a ausência do mendigo é questionada pelas irmãs: “Maria da Glória, o *Cabeça de Boi* não apareceu hoje para levar a comida dele? A irmã disse que não, era a primeira vez que isso acontecia naquele ano, o infeliz devia estar doente, gente assim morre de repente, eles têm vida curta; ou podia não ser nada, amanhã lá estaria ele batendo no portãozinho”<sup>152</sup>.

A presença dos mendigos da cidade na narrativa funciona, assim, como um resquício e como denúncia de um tempo que está sendo sufocado artificialmente pelo prefeito. É interessante ressaltar que o posterior aparecimento dos corpos dos mendigos, rio abaixo, chama a atenção das autoridades estaduais (externas) e provoca a intervenção no município. Assim, os desmandos da tirania municipal são percebidos por forças externas somente a partir da morte dos mendigos e loucos de Lagoa Branca, como Cabeça de boi, a Dama das Camélias e o pedinte que fica na porta da igreja, numa demonstração do poder revelador da máscara do louco.<sup>153</sup>

A narrativa ganha significado a partir do momento em que a população da cidade não consegue mais reconhecer atos banais e cíclicos do dia-a-dia. É justamente o sentimento produzido pela quebra do cotidiano que faz com que a população passe a agir contra o prefeito. A necessidade de mudança é verbalizada por uma das irmãs Pilar, Maria Madalena, ao comentar a situação do mesmo mendigo Cabeça de boi: “(...) esse infeliz tem quarenta anos, se tanto, e parece que já passou dos sessenta, essas coisas o prefeito não vê, não recolhe num asilo, não ajuda, só pensa em festa de Sete de Setembro (...)”<sup>154</sup>.

Como se pode notar no trecho acima, a reação popular não tem como objetivo apenas a restauração da ordem antiga, do idílio destruído, mas a melhoria mesmo daquela situação anterior. O sentido da reação é progressista e se aproxima, de forma ambivalente, à possibilidade de renovação apontada pelo ritual do carnaval. O discurso oficial, por outro lado, mostra total ausência de sentido progressista não reconhecendo a necessidade de mudanças sociais. A posição conservadora do prefeito é revelada ao explicar a ausência do mendigo que ficava na escadaria da igreja:

(...) Carlinda perguntou ao pai: que fim levou o mendigo que estava sempre ali? eu até havia separado uns tostões para a esmola, mas não tem ninguém. O coronel respondeu em tom paternal: minha filha, estás ficando crescadinha e já está na hora de saber que essa pobre gente hoje está bem, amanhã está morrendo; em geral anda sempre cheia de doenças, come mal, governo nenhum no mundo ainda conseguiu resolver esse problema, faz parte da natureza humana, o mendigo já nasce mendigo e isso me parece certo, que nem Deus, que é todo poderoso quis fazer as coisas diferentes.<sup>155</sup>

Pode-se perceber, aqui, o atrito entre os dois discursos e as duas séries espácio-temporais do romance. De um lado, há o discurso oficial, concentrado na voz do prefeito e seus auxiliares, de outro a voz popular, revelada através das irmãs Pilar e de outras figuras que se ligam à série temporal cíclica, como o médico, o professor e mesmo os loucos, que evidentemente se identificam, por sua origem, à máscara de Maria da Glória. Vale lembrar que a narrativa é guiada pelo olhar exterior dessas velhinhas, que é o mesmo do narrador, uma relação que é reforçada pela onipresença da linguagem da bisbilhotice no romance.

Justamente por causa do discurso popular da fofoca, a narrativa consegue penetrar em recintos fechados como alcovas e o gabinete do prefeito. A presença dos pássaros, que tudo vêem, até poderia autorizar a revelação dos segredos íntimos, mas não há nesse romance a recorrência explícita ao olhar místico dos pássaros ou mesmo à paranormalidade de Maria da Glória. Antes, a narrativa se constrói a partir da voz dos bisbilhoteiros, como o sacristão homossexual e pedófilo, João da Lagoa<sup>156</sup>.

(...) O João da Lagoa não ia demorar muito em cobrar de hora em hora a tal da toalha ou então ia mandar um daqueles meninos de família pobre que andavam sempre atrás do rabo dele, que aquilo sim é que parecia que ninguém enxergava e nem queria saber, um homem da igreja e da religião desencaminhando crianças inocentes, só Deus sabia o que não andavam fazendo por aí: vão para o areal do Soturno com a desculpa de piquenique e levam farnel e os pais em casa descansados que os filhos andam em boas mãos, o sacristão sabe cuidar deles, ensina o catecismo e as rezas, cada menino de anca de mulher que é um sacrilégio. (...) <sup>157</sup>

Nesta cena, depois de Maria da Graça Pilar lembrar às outras irmãs de que devem entregar uma toalha de mesa ao padre da cidade, para que este a ponha numa rifa em benefício da paróquia, ela comenta as atitudes de João da Lagoa. A vida e os hábitos sexuais do sacristão são tratados por Maria da Graça de forma bastante explícita. Mas o próprio sacristão é um dos principais bisbilhoteiros de Lagoa Branca e numa de suas conversas com as irmãs Pilar, ele revela sua preocupação com a falta de notícias externas, especialmente aquelas relacionadas à Igreja Católica:

Maria de Lourdes disse: e por que não pergunta ao Coronel João Cândido? Deus me defenda, exclamou ele, o homem bem que seria capaz de me mandar matar ou prender; eu estou pensando em perguntar, qualquer dia desses, a um dos rapazes da Ação Integralista, que eu sei que todos os dias, menos segunda-feira, eles recebem um exemplar do *Correio* que é escamoteado pelo Paulinho Cassales, mas não é por mal, eles precisam saber de tudo o que se passa sobre o movimento integralista no Brasil e nem lêem mais nada que eles são respeitadores da ordem (...); mas não é má idéia perguntar a eles, assim como quem não quer nada, se sabem alguma coisa do Congresso Eucarístico, (...) a gente não precisa escorregar sobre o jornal roubado, isso é um problema deles; chego falando em outras coisas (...); ora é bem provável que eles nem se dêem conta, vão soltando logo a língua sem a menor preocupação (...).<sup>158</sup>

O sacristão é, para Lagoa Branca, uma espécie de jornal diário que relata todos os acontecimentos da cidade. Seu jeito especial de conseguir informações e de penetrar na intimidade das pessoas permite-lhe saber de tudo sobre a vida alheia. Ao mesmo tempo ele apresenta uma máscara que não permite sua participação da vida popular, nem da esfera oficial. João da Lagoa não está ligado aos ciclos reprodutivos da vida, sua homossexualidade e uma sugerida impotência reforçam essa idéia<sup>159</sup>. Dessa forma, João da Lagoa também é um personagem que vê o mundo do lado de fora, sem participar diretamente dele, o que aproxima seu discurso ao do narrador.

As irmãs Pilar também vêm de fora tanto o âmbito oficial quanto o popular. Elas *vêm* o mundo que narram, mas não participam diretamente dele, tal como o narrador. Essa afirmação, é claro, se reserva ao papel das seis irmãs que vêm pelo binóculo e não à sétima, cujo papel, como foi ressaltado anteriormente, é bem diferente. Todas essas velhinhas, porém, se carregam de identidade popular.

Além da identificação relacionada ao tempo cíclico, as irmãs Pilar se ligam ao povo através de outras características peculiares, como a religiosidade. As irmãs mais velhas não seguem todas a mesma religião, antes, elas se dividem entre três crenças bastante populares: o catolicismo, o espiritismo e a religião evangélica. Estas três crenças são compartilhadas pela população de Lagoa Branca e assim as irmãs Pilar assumem uma identificação ainda maior com o povo da cidade. Claro que essa identidade é compartilhada pelo narrador.

## A OPOSIÇÃO ENTRE O LONGE E O PERTO

A cidadezinha de interior tradicionalmente é o espaço onde todos sabem da vida alheia, o lugar natural das fofocas e da linguagem familiar e onde a intimidade de todos é exposta nas conversas. Em Lagoa Branca, porém, a presença natural desse tipo de linguagem também sofre transformações por conta de seu isolamento, imposto pelo prefeito e por sua máscara de bufão.

A angústia criada pelo isolamento artificial e pelo clima de perseguição política faz com que as relações naturais da vida cotidiana de Lagoa Branca se hiperbolizem. As ações, assim, extrapolam os limites das ruas, bares e da praça da cidade e penetram no interior das casas sufocando a base em que se estabeleceu o regime tirânico. Dessa forma, os maridos impotentes e traídos são todos apontados e suas esposas são vistas acolhendo seus amantes. As antigas relações naturais do ciclo, da reprodução e da perenidade são rompidas. O tempo cíclico é substituído pelo tempo das situações precárias, cronologicamente condensadas. A condensação do tempo energético, em *Os tambores silenciosos*, afeta a própria representação espacial, que passa a se estruturar, então, a partir da oposição entre o longe e o perto.

As irmãs Pilar perscrutam toda a pequena cidade visualizando, assim, sempre o longe. Apesar de assumirem uma posição central na narrativa, inclusive identificando-se com o narrador, elas também são vítimas de uma espécie de cegueira, em relação aos acontecimentos domésticos ou próximos. Essa cegueira atinge todos os personagens e fundamenta a relação entre narrador-autor e leitor.

Enquanto as velhinhas conseguem ver tudo o que acontece na cidade, elas não percebem, a tempo, os estranhos fenômenos que atingem a irmã mais nova, que produz e dá vida, secretamente, a seus pássaros ao mesmo tempo que se encaminha para seu próprio fim. A revelação final choca as irmãs mais velhas:

Maria de Jesus tomou a embrulhar com rapidez o animal ainda informe, enfiou tudo novamente no saco, refez o laço com as mãos trêmulas e de repente, como obedecendo à batuta de um invisível maestro, todas elas irromperam em desesperada lamúria, os soluços finos e intermitentes, Maria Celeste num ganido prolongado, Maria de Jesus tapando os ouvidos com as mãos:

- Eu não vi nada, eu não vi nada!<sup>160</sup>

Depois de Maria da Glória ter sofrido um rápido processo de diminuição e envelhecimento, inclusive ficando muito parecida com sua mãe, ela cai doente e morre. Apenas após a sua morte seu segredo é reconhecido pelas outras irmãs. Também a cegueira dessa irmã é revelada em seus últimos momentos de vida, quando o Dr. Fadul vai examiná-la:

- Me desculpem, mas lamento informar que ela nem enxerga mais, está cega.
- Cega, doutor? – Exclamou Maria de Jesus – mas a Maria da Glória sempre foi cega; ela já nasceu cega.<sup>161</sup>

Enquanto todos na cidade conseguem saber da vida alheia, daqueles que estão distantes, ninguém consegue perceber aquilo que está próximo ou embaixo do próprio teto. Outros acontecimentos reforçam essa oposição entre o longe e o perto. O próprio governo tirânico sucumbe graças à conivência do prefeito, personificador do poder, ao fazer vistas grossas àquilo que está perto (a ingerência e a violência perpetrada por seus subordinados mais próximos, o capitão e o inspetor), enquanto presta uma exagerada preocupação à Guerra Civil Espanhola e aos atos do governo de Getúlio contra os comunistas. Apenas depois do fracasso total do desfile do Sete de Setembro e do abandono por seus subordinados, o prefeito é informado pelo Tenente Hipólito dos acontecimentos e sua reação demonstra a sua total surpresa e desconhecimento dos fatos domésticos de seu governo:

O coronel João Cândido levantou-se lívido:

- Tenente, o senhor veio aqui para mentir e caluniar, para infamar, para espalhar boatos e logo comigo?
- Calma, coronel, o senhor sabe que não sou homem dessas coisas e se estou aqui é por saber que o senhor foi envolvido nisso tudo de boa fé, empurrado por certos bajuladores que nem preciso dar o nome. (...) <sup>162</sup>

Todas as outras ações da narrativa, em maior ou menor grau, apresentam a mesma relação de exagerada atenção aos fatos públicos, ou distantes, e afastamento dos fatos privados, ou próximos. A infidelidade de D. Benigna, esposa do Dr. Lúcio, presidente da Câmara é resultado da incapacidade do vereador perceber sua excessiva ausência dentro de casa. Após uma das cartas de D. Benigna ter sido lida pelo prefeito, ela encontra a chance de reclamar a pouca atenção que recebe do marido, Dr. Lúcio:

Foi até muito bom que tenhas lido esta carta, disse ela com raiva, assim me poupou ter de tocar nesse assunto, isso até me facilita muito; as coisas têm nome e acontecem para



serem ditas e se a gente não diz as coisas outros se aproveitam e dizem por nós, mas da maneira que eles entendem melhor e nunca é como a gente queria, me desculpa, mas lambes as botas do prefeito, lambes as botas do Capitão Ernesto, lambes as ceroulas do Padre Bertelli e só o que sabes fazer é sujar papel com esses teus pareceres de merda (...) é isso mesmo, disse e está dito e não modero linguagem nenhuma, é para saberes mesmo que tenho língua e que não estou mais disposta a viver calada, lambes tudo isso e mais algumas coisas, porque cumprir com as tuas obrigações em casa é coisa que nem te passa pela cabeça; faz as contas, tenho dezessete anos menos do que tu, sou uma mulher moça e a última vez que tentaste alguma coisa foi no dia 28 de março, um sábado, sei até a hora, onze e vinte e cinco da noite; e eu aqui feito escrava a diluir casca de ovo em sumo de limão, desmanchar a gema em cachaça e preparar semana após semana essa tal infusão, e naquela noite, quando dei por mim, estavas dormindo feito um porco ou o senhor quer dizer que não estou dizendo a verdade, a mais pura verdade?<sup>163</sup>

D. Benigna se sente afetada pela bisbilhotice que ronda toda a cidade e que assume ares oficias. Ela explode toda a sua amargura contra o marido e na discussão ataca a impotência do marido. Como o Dr. Lúcio faz parte da esfera oficial da cidade e representa a ordem antiga, que precisa acabar, ele não está ligado ao ciclo, à reprodução ou ao renascimento. A impotência do Presidente da Câmara denuncia a necessidade de renovação, especialmente ao se chocar com a mocidade de D. Benigna. Após essa discussão, ela se torna amante do jovem motorista da prefeitura, o que Dr. Lúcio descobre apenas no dia da derrocada do governo municipal. Ele é, assim, mais uma vítima da cegueira que não permite o reconhecimento de acontecimentos que têm lugar embaixo do teto da própria casa, enquanto presta exagerada atenção ao que ocorre à distância.

A oposição entre o longe e o perto se constitui numa das bases sobre a qual se assenta a estrutura narrativa de *Os tambores silenciosos*, refletindo-se também no plano lingüístico. Todo o romance é permeado pela linguagem familiar e a da fofoca. A primeira, utilizada apenas nos espaços privados, pode ser identificada no trecho acima, da discussão de D. Benigna. A segunda, que pode extrapolar os limites das saletas ou alcovas e atingir as ruas, é aquela utilizada pelas irmãs Pilar e pelo sacristão João da Lagoa. Assim, Lagoa Branca é apresentada em todos os seus ângulos através da recriação da linguagem familiar e das bisbilhoteiras, nem o alto escalão político da cidade escapa a esse tratamento:

- Terminou a reunião, sai o prefeito, depois dele o capitão, depois o Dr. Lúcio, o Dr. Rui e agora o Tenente Hipólito que deve olhar para o pai e se lembrar da filha, que ele anda se babando pela Carlinda; boas coisas não andam eles tramando; vão todos eles olhar

mais uma vez aquele automóvel novo, saem agora pelo portão da frente. Não vejo mais, mas eles devem aparecer na praça, adulator não larga o prefeito a não ser na porta de casa; lá vão eles, param, o capitão e o tenente se despedem, caminham para os lados do café do seu Nino, é a velha cachacinha de sempre; o Dr. Lúcio, é claro, não larga o prefeito, passam agora pelo quiosque do velho Santelmo, não chegam nem olham, vão indo, param na calçada da praça, o prefeito despede o homem, atravessa a rua pára e volta.<sup>164</sup>

Neste trecho, uma das irmãs Pilar acompanha o movimento dos políticos da cidade. A voz das bisbilhoteiras se confunde aqui, novamente, com a voz do narrador. Toda a cúpula do poder da cidade é descrita de forma familiar, inclusive com a inserção de detalhes muito pouco oficiais como o namoro do Tenente Hipólito ou a referência à “cachacinha”. Também não escapam da narrativa da bisbilhoteira as observações sobre os adutores do prefeito. Deve-se notar também nesta descrição o uso de palavras e expressões que não pertencem de forma alguma à esfera do discurso oficial como “babando”, “tramando”, “não larga” e “não chegam nem olham”.

Todos os moradores de Lagoa Branca, como o padre, o médico, as prostitutas, o prefeito, os vereadores e o dono do bar, utilizam a linguagem da bisbilhotice, eles olham para a vida dos outros e descuidam de suas próprias casas. Assim, a linguagem da bisbilhotice e da fofoca evidencia a oposição longe/perto existente na narrativa, pois consegue “aproximar” os elementos oficiais com o uso da linguagem familiar, ao mesmo tempo que “afasta” os problemas realmente familiares e próximos, porque a atenção está voltada apenas ao outro mais distante. Os problemas particulares não deixam de ser centrais, mas apenas os do outro, distante, e não os do próximo ou os problemas particulares. A linguagem, assim, familiariza o que está longe e cria um distanciamento retórico dos problemas pessoais.

A linguagem familiar e da fofoca tem a mesma raiz popular da linguagem de praça pública, a dos rebaixamentos de tudo o que é oficial. Pode-se dizer que a linguagem da fofoca permite a aproximação dos altos escalões oficiais às bases populares, mas aproxima-os destruindo-os e rebaixando-os. A partir do momento em que os elementos oficiais são descritos por meio da linguagem familiar, que por sua natureza se carrega de humor e ironia, todos os símbolos oficiais ganham uma enorme ambivalência cômica. Essa relação pode ser percebida bem claramente no discurso de D. Benigna que consegue, num sentido progressivo, revelar a verdade de sua própria

existência e a falsidade em que vive seu marido e todos os outros representantes oficiais da cidade.

A linguagem familiar e da fofoca assume tamanha onipresença em *Os tambores silenciosos* que apenas o Dr. Lúcio tenta utilizar a linguagem retórica pública, o que o faz assumir uma posição ainda mais cômica. No trecho abaixo, o vereador lê um pedaço do discurso escrito por ele para o prefeito:

(...) defendendo sua política no município digo aqui “que estou certo de estar cumprindo com o meu dever cívico na defesa intransigente do bem estar do nosso amado povo, pois as pessoas dignas me aplaudem e a escória de nossa sociedade me condena; mas, como dizia o grande Cícero, *laudari at bonis et vituperari a malis unum atque idem est*; um conceito, meu caro prefeito, que cabe como uma luva para explicar o que se passa no nosso município. (...) Muito bonito, disse o coronel, mas para os doutorecos; o povo quer que a gente fale claro, pão pão, queijo queijo – o que quer dizer, cada coisa com seu nome e nada de frescuras. (...)”<sup>165</sup>

Aqui a máscara de bufão do prefeito impede o desenvolvimento da linguagem oficial. Como a máscara bufa é, em essência, reveladora da intimidade, ela sufoca, comicamente, o discurso distanciador da retórica. O bufão exige a linguagem familiar e, neste trecho, o prefeito bufo faz sua exigência carnavalesca de linguagem popular.

A onipresença da linguagem popular e privada diminui as distâncias entre os espaços oficiais (públicos) e domésticos (privados). Essa queda de fronteiras entre espaços diferentes torna natural a penetração da narrativa (e da máscara do narrador) nos espaços essencialmente fechados das casas e reflete a própria estagnação social causada pela política isolacionista do prefeito, ao mesmo tempo que funciona como instrumento de reação popular.

## A OPOSIÇÃO LONGE/PERTO NO PLANO TEMPORAL

O princípio espacial do ato de ver (ver pelo binóculo, aproximar espacialmente) conduz ao uso, como já foi visto, da linguagem popular na narração. Mas além de organizador da série espacial, esse princípio também afeta a série temporal, ou seja, a relação longe/perto que permeia todo o romance é o princípio organizador tanto do espaço quanto do tempo da narrativa.

A série temporal retilínea da narrativa apresenta uma rígida delimitação cronológica: sete dias seguidos ou a Semana da Pátria de 1936. A referência específica a

um momento histórico distante no passado permite a definição de *Os tambores silenciosos* como um romance histórico. Vários elementos desse momento histórico vêm à tona na narrativa, como o auge do Movimento Integralista e os discursos radiofônicos de Plínio Salgado, A Guerra Civil Espanhola, as vésperas do Estado Novo de Getúlio Vargas, o folhetim Flávia, de Hugo de América, etc. Este pode ser considerado o tempo *próximo* da narrativa.

Há também uma outra série temporal que não se limita a esse momento histórico específico, *visível* no cotidiano dos personagens. Além dos fatos cotidianos de 1936, acontecimentos anteriores a esse ano, que não são visíveis nem palpáveis, surgem a cada passo da narrativa ligados especialmente às irmãs Pilar. O pai delas, Juvêncio Pilar, é citado várias vezes como o primeiro a ter usado o velho binóculo para bisbilhotar a cidade. Isso permitiu que ele visse, de maneira privilegiada, todas as revoluções que passaram pelo lugar. Mas a presença do pai não se resume ao anedotário geral da cidade, o passado remoto é recuperado também com a própria presença do velho, e sua esposa, na casa das irmãs Pilar. Assim, a casa, o poço e especialmente Maria da Glória trazem à tona um tempo *distante*, um tempo de fatos anteriores a 1936.

Um outro tempo, porém, também se faz presente num outro nível dessa narrativa, o tempo da contemporaneidade da obra, com referências diretas ao regime militar brasileiro da década de 70.

O próprio distanciamento histórico da narrativa permite o diálogo com os acontecimentos extra-literários contemporâneos à obra. A intercessão de fatos remotos (cenas de violência de revoluções passadas) denunciam a tirania do prefeito de Lagoa Branca. Essa tirania faz referência direta à ditadura militar brasileira da época da publicação do romance. Essa relação reforça a idéia de ciclo, que está implícita na própria forma de construção do romance<sup>166</sup>. Mas se a obra se resumisse a referências explícitas a um passado de lutas e violência, talvez ela não passasse do nível de alegoria. Por isso, um anacronismo em especial revela a estreita ligação da narrativa de *Os tambores silenciosos* com os acontecimentos de seu tempo: o uso do “telefone”, aparelho de tortura que aplica choques nas vítimas. Esse tipo de instrumento de tortura não foi utilizado no período da ditadura Vargas, mas se tornou um dos símbolos da truculência do regime militar. Para que esse instrumento pudesse figurar na narrativa,

um artifício é utilizado, o “telefone” é introduzido no romance como uma “invenção” do inspetor Cassales:

(...) o aparelho, é pequeno assim, nem tive tempo de lhe contar, levei para o quartinho de armas da cadeia nova e uma noite dessas fiz uma experiência com um pretinho aí do lado dos pescadores que andava pela estação com a desculpa de vender milho verde cozido para os passageiros e ia contando coisinhas, perguntando outras; pois fiz como o eletricista me havia ensinado, amarrei os pólos por meio de fios desencapados nos dedos dos pés e das mãos e girei a manivela; meu capitão, precisava ver, o filho da puta parecia um sapo quando se joga em cima de chapa quente, pulava como se estivesse atacado pela doença de São Guido.<sup>167</sup>

A intercessão de três momentos históricos distintos é uma das características mais originais desse romance de Josué Guimarães. É claro que outros autores também buscaram a simultaneidade temporal, muitos já o fizeram e Dante Alighieri é um dos autores que melhor realizou a conjugação da temporalidade histórica. Em *Os tambores silenciosos*, porém, o resgate do tempo cíclico e seu uso conjugado à intercessão de diferentes momentos históricos consegue criar uma simultaneidade que não limita as referências aos fatos contemporâneos, mas joga todo o conjunto de símbolos para um futuro que também está à mercê de ciclos. O passado, assim, não é o mesmo que está representado nas obras épicas, acabado e absoluto, o passado em Josué Guimarães está em diálogo com o porvir e com todo o grande legado histórico da humanidade.

O mais importante, porém, talvez seja a recriação da relação longe/perto que permeia a narrativa para o próprio nível do leitor, tanto àquele leitor contemporâneo da década de 70 quanto ao autor distante da época da criação da obra. Afinal, o leitor se aproxima de um tempo distante, os anos 30, e é levado para fatos ainda mais remotos, do início do século e mesmo anteriores. Essa aproximação do leitor aos fatos remotos pode permitir o seu distanciamento de sua própria época, mesmo assim em algum momento, talvez no final da narrativa, esse leitor será obrigado a olhar para o seu próprio tempo e talvez ainda para um período que não está explícito na obra, ou seja, a década de 70. O inacabamento artístico e a possibilidade de diálogo com o porvir (e o próprio tempo) é resultado dessa simultaneidade temporal presente em *Os tambores silenciosos*.

Deve-se ressaltar ainda que a sucessão histórica de ciclos de tirania e violência, presente em *Os tambores silenciosos*, empresta um inegável valor negativo à série cíclica de tempo, apesar de esta série estar intrinsecamente relacionada, na economia do

romance, à herança popular. Maria da Glória, de fato, encarna a identidade popular ao mesmo tempo que se liga ao tempo cíclico. Da mesma forma, é uma movimentação popular, que ganha espaço graças à tirania do prefeito, que permite a queda de mais um ciclo tirânico.

O tempo cíclico presente em *Os tambores silenciosos* está bastante distante daquele tempo/espaço ideal. O idílio está, aqui, destruído e por isso só pode agregar valores negativos.

A certeza do retorno do mesmo só pode alegrar os que se tenham habituado ao triunfo da lei justa. Para a multidão dos outros, porém, submetidos a sociedades da mais velada ou descarada injustiça, só pode provocar resignação da maioria para sobreviver, a revolta de poucos para romper o círculo da ignomínia, o cinismo de uns tantos para também tirarem proveito do mal que em tudo entranha e corrói. Noutros termos, o tempo cíclico pode ser idílico, garantia de harmonia e segurança, mas também pode tornar-se, como parece acontecer na moderna sociedade administrada, um mau círculo fatalista a que jamais se foge por mais que se lute.<sup>168</sup>

A revolta alegre e o destronamento ritual do prefeito tirânico de Lagoa Branca são movimentos regidos pela série temporal retilínea, que rompe com a sucessão de tiranias e abre a possibilidade de um novo momento de paz e liberdade, prometida pela intervenção externa (estadual). Dessa forma, as imagens presentes nesse romance aproximam-se das idéias de Walter Benjamin, para quem o tempo retilinear deve ser compreendido e analisado a partir de um discurso que resgate a tradição dos oprimidos, revelando seus fracassos e esperanças, ao mesmo tempo que os estimule para uma futura ação revolucionária. Este estímulo se dá no sentido de possibilitar aos oprimidos a identificação das brechas, existentes no processo histórico, que permitem a revolta popular. O prefeito João Cândido permite, a partir de seus decretos e de sua atitude passiva em relação aos crimes de seus subordinados, a abertura de uma dessas brechas. Exatamente nessa relação se baseia o toque de esperança alegre e renovadora de *Os tambores silenciosos*.

## CAPÍTULO 4

### TEMPO DIFUSO

## IMPLICAÇÕES DA REPRESENTAÇÃO ESPÁCIO-TEMPORAL

A série temporal cíclica de *Os tambores silenciosos* engloba a série temporal retilínea e subordina todos os principais acontecimentos da narrativa. Mas o tempo idílico, por sua própria natureza, não pode representar o passado, o presente e o futuro simultaneamente, por isso, neste romance, ele se mistura com um tempo retilíneo, que aponta para realizações organizadas cronologicamente. Dessa forma, apesar de regida pela série cíclica, a série temporal retilínea permite o diálogo do romance com a realidade histórica.

Todas as imagens presentes nesta narrativa se constroem em volta do tempo cíclico (idílico) a partir da condensação do tempo histórico (semana da pátria de 1936), do tempo de vida dos personagens (inseridos nessa semana) e da delimitação espacial (perímetro urbano de Lagoa Branca). Mas é a partir da conjugação das duas séries temporais que organizam-se as referências, informações e comunicações sobre outras realidades históricas, como a Revolução de 1923 (os soldados enterrados no poço), a Revolução Federalista, 1893 (na imagem de Gumercindo Saraiva), o governo de Getúlio Vargas, durante o período de 1930 a 1936, o Integralismo de Plínio Salgado dos anos 30 e as torturas do regime militar (1964-1981).

O idílio é originalmente, assim como a epopéia, uma forma literária elevada que precisa ser parodiada e rebaixada para penetrar no romance<sup>169</sup>. Em *Os tambores silenciosos*, o idílio se conjuga, também, com elementos populares, no caso, as máscaras carnavalescas que sobreviveram no discurso literário. Uma forma literária antiga é recuperada, assim, para representar, esteticamente, a realidade contemporânea ao autor, à obra e ao leitor. Percebe-se, aqui, que as diferentes séries temporais que se interceptam no romance estão em diálogo direto com o tempo e o espaço real do momento de sua criação.

Para tratar de sua contemporaneidade, Josué Guimarães resgatou as marcas da antiga narrativa ligada à agricultura e aos ciclos produtivos. Mas este resgate promove modificações na representação espaço-temporal e nos elementos do folclore popular ancestral. Estas transformações estabelecem o diálogo entre uma forma literária antiga (modificada) e a realidade histórica contemporânea da obra<sup>170</sup>. A recuperação de um gênero antigo pelo autor assume, assim, uma relação direta com a situação político-



social do Brasil na década de 70 e a discussão, viva naquele momento, dos ciclos ditatoriais do Brasil e de toda a América Latina.

## O ROMANCE BRASILEIRO DOS ANOS 70

Em 1970, Roberto Schwarz já afirmava que um dos papéis e serem representados pela literatura nacional em meio à ditadura seria o de preencher as lacunas de informação dos jornais e veículos de massa, para tanto, o meio já contava com o conhecimento prévio de um público bastante específico (estudantes e intelectuais de esquerda).

Na tentativa de compensar a censura na imprensa e relatar o submundo da ditadura, muitos autores acabaram por buscar no naturalismo literário um verismo que em alguns casos acabou por afastá-los da ficção. Por outro lado, a fixação na linguagem jornalística e suas técnicas discursivas acabaram por influenciar a montagem de obras importantes como *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Paralelamente, o parajornalismo escancarado, ou seja, a descrição da realidade das ruas e da vida urbana também foi uma das tônicas do momento, como nos contos de João Antônio ou em José Louzeiro. “Como no jornal, o interesse explicitado em tais obras é informar. E informar segundo prescreve a ‘ideologia da objetividade jornalística’: com um texto que pareça neutro e no qual chame mais a atenção o fato que a maneira de narrá-lo”<sup>171</sup>.

Nesse contexto, não é de se estranhar a estrondosa repercussão da literatura verdade, obras memorialísticas de ex-prisioneiros e exilados, como, por exemplo, *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, que pode ser considerado um dos maiores sucessos editoriais dos anos 70. Por outro lado, sem se apoiar no relato verídico, mas também enfocando (e heroicizando) especialmente a experiência da prisão e da tortura, marcam a década romances como *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós. Nesses casos, torna-se um pouco difícil falar propriamente em literatura, pois muitas vezes a busca de uma realização estética cede lugar para a narrativa, pura e simples, de cenas brutais e descrições do horror. Para Flora Süssekind, o sucesso desse tipo de produção deveu-se à ânsia de um *mea culpa* sentida pela classe média<sup>172</sup>.

Em contrapartida aos excessos dessa narrativa-verdade surgiram também obras cuja vertente literária mais presente propunha a bufonaria da própria estetização da tortura. O conto “O exterminador”, de Rubem Fonseca, e o romance *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Ana, são algumas das obras que contrariavam o realismo cru de cenas de simples violência a partir da inserção do humor. O trato ficcional, presente nessas obras de certa forma burla a expectativa criada pelo romance parajornalístico.

Paradoxalmente, ao lado do naturalismo, presente nas narrativas parajornalísticas, que foi recuperado do século XIX e, especialmente, de autores dos anos 30, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego, as alegorias e parábolas também foram exercitadas pelos autores dos anos 70. Romances como *Mês de cães danados*, de Moacyr Scliar e o volume de contos *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, usam da alegoria para se referir e documentar o período ditatorial brasileiro. No caso de Moacyr Scliar, seu romance busca retratar o sentimento de paralisia política que assolou o país através da impotência sexual do personagem. Flora Süssekind vê o mesmo tipo de simplificação alegórica em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e em *A hora dos ruminantes*, de J. J. Veiga. Mas não se deve esquecer que, nos anos 70, devido especialmente ao público restrito e “iniciado” que consumia a literatura e a música, as alegorias presentes nos romances tendiam a ser percebidas, de antemão, como referências diretas à ditadura.

(...) as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada *história* particular toda a *História* brasileira recente.<sup>173</sup>

## AS REPRESENTAÇÕES ESPÁCIO-TEMPORAIS NOS ANOS 70

De certa forma, desde o Movimento Modernista, nos anos 20, a literatura brasileira refletiu sobre a persistência de elementos arcaicos, na organização social do país, ao lado de avanços culturais e econômicos. Na literatura dos anos 60 essa reflexão culminou na conjugação da utopia messiânica com a revolução social e nas narrativas da decadência rural. Nos anos 70, toda essa herança aliou-se às discussões comportamentais, num momento em que a voz dos formadores de opinião estava sob rígida censura.

Dessa forma, não é de se estranhar que as obras que se tornaram emblemáticas e fizeram parte do universo cultural formador de leitores e autores desse período são justamente aquelas que conseguiram, de uma forma ou outra, enfocar o problema do tempo e do espaço na representação literária. Assim, romances como *Quarup*, de Antonio Callado, *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, foram, ao lado de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, moeda corrente na literatura brasileira da década de 70.

Carlos Heitor Cony, em seu *Pessach, a travessia*, apresenta o intelectual que se movimenta espacial e temporalmente até assumir uma atitude positiva em relação à resistência armada. A peregrinação, um tanto casual, do personagem, um escritor, a partir da cidade grande em direção a uma zona de conflito armado no Rio Grande do Sul e sua conversão para a guerrilha reflete, segundo Roberto Schwarz, a crise que a intelectualidade nacional viveu nos anos 70, quando detinha o poder do movimento cultural mas não tinha a mínima chance de assumir, de fato, o poder político do país<sup>174</sup>.

Outro romance que tematiza os deslocamentos espaciais e temporais, desta vez de uma forma muito mais elaborada, é *Quarup*, de Antonio Callado. Escrito e publicado antes de 1968 e do endurecimento do regime militar, este pode ser considerado como um dos romances nacionais mais representativos para a intelectualidade de esquerda durante a década de 70<sup>175</sup>. Na narrativa, o personagem Nando, um padre, viaja geográfica e socialmente pelo país. O sertão, a floresta amazônica e o Rio de Janeiro são estágios de peregrinação para ele. De forma análoga às transformações sofridas pelo intelectual do romance de Cony, aos poucos Nando se despe de suas vestes sacerdotais (intelectuais) e assume a luta armada contra a ditadura. A complexidade do romance, porém, permitiu que diversos aspectos sociais do Brasil entrassem definitivamente na discussão literária brasileira.

Essas narrativas, que apresentam o deslocamento do homem da cidade para o interior e para a luta armada, se ligam, numa ordem inversa, a uma figura já tradicional da literatura brasileira do século XX: “o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e o povo, que o latifúndio lhe possibilitara. É a literatura da decadência rural<sup>176</sup>.” Este é o tema do idílio destruído. No século XX, muitos autores abordam essa temática; ainda em 1980, Josué Guimarães publicava *Camilo Mortágua*,

história de uma geração oriunda de tradicional família rural que se aventura em negócios tipicamente urbanos. A desagregação familiar, social e econômica permitem a reflexão sobre o papel do homem nas novas condições propiciadas pelo desenvolvimento nacional. Neste romance, em especial, a representação da semana do golpe, 1º a 5 de abril de 1964, direciona a referencialidade da narrativa para o período de ditadura militar associando a desagregação do homem à repressão militar.

Ainda ligando-se ao tema do idílio destruído, outras obras tiveram grande repercussão nos anos 70, como *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, publicado em 1966. A história da pequena cidade da Manaraima que se vê, repentinamente, invadida por estranhos forasteiros e por uma sucessão de fatos insólitos repercutiu bastante durante a década de 70. O mesmo tema de idílio destruído, conjugado a fatos extraordinários que de repente acontecem, pode ser identificado em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e em *Os tambores silenciosos*.

A literatura brasileira dos anos 30 serviu, como já foi visto, de base estilística para uma boa parte da produção literária dos anos 70, mas especialmente *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, ganhou maior atenção. A temática da prisão tornou este livro referência básica para a literatura memorialística e parajornalística.

Apenas para ressaltar a importância dessa obra para o contexto literário do período deve-se citar, aqui, a publicação de *Em liberdade*, de Silviano Santiago, no início dos anos 80. Esta narrativa se concentra na descrição dos primeiros dias de Graciliano após sua saída da prisão na Ilha Grande. Para Flora Süssekind, esse romance é uma espécie de síntese crítica da produção literária dos anos 70<sup>177</sup>, ao enfocar, metalingüisticamente, o parajornalismo, a narrativa memorialística de prisão e a discussão sobre a repressão e a censura.

## O DISCURSO LITERÁRIO ENGAJADO E AS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO IDÍLICO

Tematização da censura, imagens alegóricas, conjugação do antigo e do moderno, o espaço interiorano em desagregação, naturalismo e imagens fantásticas, atitude compensatória em relação à imprensa censurada, não foram poucos os críticos nacionais que viram na produção literária da década de 70 uma década perdida<sup>178</sup>. Aos

poucos, porém, essa posição radical vai perdendo a força. O distanciamento histórico ainda não sepultou boa parte das obras do período e alguns romances, como *Incidente em Antares*, pelo contrário, ganharam força com o passar dos anos. É interessante notar que este romance de Érico Veríssimo e outras obras que se mantiveram vivas nos anos 70 e se fazem presentes até hoje, tematizam, de uma forma ou outra, os lapsos temporais através da construção tradicional do idílio destruído. No caso de romances como *Pessach* e *Quarup*, o idílio, o ciclo produtivo ligado à terra, assume posição secundária ao se combinar com o cronotopo da estrada, o caminho da vida.

Como foi visto anteriormente, a literatura tem um caráter intrinsecamente dialógico e sempre renova as formas antigas de representação da realidade para tratar de seu próprio tempo e espaço. Dessa forma, as representações idílicas características dos anos 70 quase sempre tendem a uma reação rebaixadora do discurso oficial dos governos militares. A própria propaganda oficial do “milagre brasileiro”, de democracia racial, de país do futuro, de povo ordeiro e pacífico, a mídia exultante das belezas tropicais e o nacionalismo apaixonado (de base populista) reelaborou, de forma bastante complexa, o ideal idílico de “terra abençoada”. Essa propaganda oficial foi o interlocutor imediato para os romances de base idílica da década de 70 penetrando nas narrativas de forma ambivalente. Assim, a Amazônia de Callado não é o paraíso verde, mas terra de mosquitos e saúvas, o fantástico acontecimento ocorrido em Antares é menor se comparado à fantástica ação para sufocar qualquer notícia sobre ele e a construção forçada de um lugar idílico, em *Os tambores silenciosos*, cria uma nódoa no slogan oficial do “Ame-o ou deixe-o”.

Todos esses romances apresentam como característica comum o uso do elemento cômico popular. O riso, o pastiche, a ironia, os rebaixamentos cômicos de tudo o que é oficial estão presentes em maior ou menor grau nesses romances. Dessa forma, estruturas narrativas idílicas entram em jogo para subverter a própria forma do discurso oficial. Como o gênero idílico é, por sua natureza, um gênero elevado, para que houvesse seu rebaixamento ou inversão se fazia necessário, no contexto dos anos 70, que a produção literária da época se voltasse para a herança popular, presente, como já foi visto, naquelas obras que se ligaram, de uma forma ou outra, ao carnaval popular da Idade Média ou do Renascimento.

## A CONJUGAÇÃO DO IDÍLIO E DO RISO CARNAVALIZANTE EM JOSUÉ GUIMARÃES

A presença da linguagem popular de praça pública, em *Os tambores silenciosos*, ganha destaque justamente por causa da substituição do tempo cíclico, o tempo natural das narrativas folclóricas, pelo tempo energético. Quando inseridas nesta série temporal, as figuras e os elementos folclóricos têm suas linhas gerais ressaltadas, suas características ficam mais evidenciadas e reforçam a denúncia da quebra do tempo idílico. É claro que os elementos folclóricos presentes nesse romance surgem acompanhados do riso popular e do humor de praça pública, que permitem um diálogo direto com os elementos extraliterários da época, ao mesmo tempo que se ligam ao inacabamento da obra, característica particular do romance. A idealização de um lugar isolado, onde tudo são boas notícias e gente alegre, é denunciada em *Os tambores silenciosos*. Para a estrutura romanesca, esse lugar ideal simplesmente não pode existir pois o romance exige uma série temporal retilínea, com seu fluir de tempo capaz de criar mudanças. Em *Os tambores silenciosos*, a penetração do cronotopo idílico se dá pela paródia, pelo rebaixamento de uma forma literária elevada (idílio) através de sua conjugação com imagens da vida privada.

O cotidiano de Lagoa Branca, originalmente ligado ao tempo cíclico, ganha uma certa dinâmica cronológica, e histórica, a partir da representação da vida privada. A licenciosidade e a bisbilhotice (ligada à máscara do trapaceiro e do bufão) se apresentam de forma modificada para representar o cotidiano da cidadezinha. Pode-se afirmar, assim, que a história de Lagoa Branca e do Rio Grande do Sul é apresentada a partir da representação bufa da vida privada, como na cena que explica o uso que tinha o binóculo no tempo do pai das irmãs Pilar:

(...) o coronel pai delas sabia a meia légua, graças àquele binóculo, até a cor dos botões dos seus fardamentos; ele contava isso do Coronel Salvador Pinheiro Machado, do Coronel Manuel do Nascimento Vargas, do Major Tupi Caldas e do próprio Gumercindo Saraiva que um dia mandara a tropa fazer alto, desabotoara a braguilha e mijara tranqüilamente sobre um morrete de cupim perseguindo uma borboleta com o esguicho, enquanto a lente trazia para o alcance da mão, até parecia, o respeitável instrumento do caudilho que nem desconfiava do que estava se passando.<sup>179</sup>

Todos os heróis históricos presentes nesta cena têm sua faceta oficial, pública, rebaixada, de forma ambivalente, ao se conjugarem com uma ação essencialmente privada do mais famoso deles, Gumercindo Saraiva. O rebaixamento cômico pelo qual passam esses personagens da história oficial evidencia o caráter privado e bufo da narrativa.

Deve-se salientar, aqui, que a vida privada representada neste romance não enfoca o indivíduo. Não há, em *Os tambores silenciosos*, nenhuma observação particular ou reflexão íntima de qualquer personagem, todas as ações, especialmente aquelas mais privadas, estão voltadas para fora e se revelam publicamente. Isso acontece, por exemplo, com as discussões entre Dr. Lúcio Machado, presidente da Câmara e sua esposa, D. Benigna. Mesmo os encontros de amantes se realizam de forma mais ou menos pública, como no caso da esposa do Capitão Ernesto, D. Isabel, e o sargento Deoclécio, que mantêm a janela do quarto aberta para evitar qualquer surpresa com a chegada repentina do marido. Assumem um caráter ainda mais público as infidelidades da esposa do vereador Paulo Paim, que é obrigado a suportar o fato de toda a cidade saber que ela acolhe em seu leito todos os rapazes da ação integralista.

As narrativas da vida privada penetraram no romance como instrumento para a representação histórica da realidade, ainda em Petrônio e Apuleio. Em *Os tambores silenciosos* o cronotopo da vida privada assume a mesma função e apresenta as mesmas características originais, como a representação bufa da intimidade de figuras oficiais ou de personagens que representam autoridades. Essa bufonaria da vida íntima é um dos elementos centrais da carnavalização literária.

## OS TAMBORES SILENCIOSOS E O DIÁLOGO COM SEU CONTEXTO CULTURAL

Com *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães não recorre ao parajornalismo ou a naturalismo exacerbado das narrativas de torturas, também o referencial da alegoria presente na narrativa não se resume à repressão oficial reinante no Brasil durante a década de 70. É óbvio que, para seus leitores contemporâneos, as alegorias desta narrativa se ligavam de imediato ao contexto político da época. Mas a historicização presente no romance não limita o referencial apenas à política do período.

A presença do “telefone” nessa narrativa é uma referência específica à ditadura militar, mas todas as outras imagens ligadas à história brasileira e, particularmente, do Rio Grande do Sul, abrem margem para reflexões relativas a outros períodos históricos. Isso se dá especialmente por causa da ambivalência das imagens carnavalizantes presentes na narrativa. Não há nesse romance um enfoque apenas no destronamento do rei bufão, o que tornaria a obra uma mera propaganda contra a ditadura. Em *Os tambores silenciosos* todo o ritual do carnaval encontra-se representado, desde a coroação até o destronamento bufo. Assim, a impotência sexual dos representantes oficiais faz referência ao sentimento de impotência política reinante na década de 70, mas ao mesmo tempo recupera, para o grande tesouro da literatura, as imagens do carnaval popular ancestral.

O novo e o antigo, a recriação do discurso literário e a recuperação de imagens do folclore popular se conjugam nessa narrativa. A relação de impotência política recuperada por Josué Guimarães se relaciona intimamente à sua contemporaneidade, mas também a todos os outros momentos (ciclos) de exceção e violência pelos quais o país passou. Da mesma forma, o retrato da violência não assume, no romance, uma forma apenas negativa, pois mesmo as cenas de violência se recheiam de humor carnavalizante. Justamente por causa do humor, o diálogo desse romance com a realidade não se localiza apenas em sua contemporaneidade, mas aponta para o porvir.

Poucas obras da década de 70 apresentam essa mesma característica. O verismo ou o tom sério e retórico foi muito forte nessa década. Mesmo Josué Guimarães cedeu a esse apelo com sua trilogia inacabada *A ferro e fogo*. Mas em 1975, além de *Os tambores silenciosos*, pelo menos duas outras obras assumiram o riso ambivalente como forma de retratar o seu tempo: *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Ana e *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio de Souza.

## O DISCURSO CÔMICO EM 1975

A sensação de vazio cultural esteve muito presente durante a década de 70. Nesse período, o sistema político do país conseguiu esvaziar o discurso da contestação através da cooptação de profissionais da cultura e do desenvolvimento de um amplo mercado cultural, que os empregava. Alia-se a esse esforço a tentativa estatal de criar



um “retrato do Brasil” apoiando as obras, especialmente as cinematográficas, que correspondiam a esse desejo. Também se delineava um certo público para a discussão política e para os “mártires da resistência”, num sentido bastante mercadológico. As obras engajadas tornaram-se um rentável negócio, o que serviu apenas para reabastecer o sistema sem introduzir tensões<sup>180</sup>. Ao mesmo tempo, uma reforma universitária tornou o ambiente acadêmico um espaço de feições burocráticas, o que fecundou o florescimento do estruturalismo, que não correspondia à problemática estudantil e cultural da época.

Nesse quadro, as relações entre poder e produção cultural se tornaram um tema central. De derrota em derrota, uma geração nova assumia o papel de produtores intelectuais e ao mesmo tempo o discurso da descrença, não a própria, mas uma descrença pronta, herdada das gerações anteriores. Nascia na poesia, então, o movimento marginal, uma estética que negava a chancela mercadológica, seja estatal ou privada e subvertia os padrões estabelecidos para a circulação de bens culturais.

No romance, essa nova situação é caracterizada pela publicação de obras que negavam, através do riso, tudo aquilo que circulava como sucesso certo, numa tentativa de desautomatizar um leitor da literatura verdade e as narrativas de mártires. Dessa forma surgiram os pastiches da violência policial destacando-se, aqui, a já citada obra de Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo*, de 1975. A narrativa fragmentada, as preocupações metalinguísticas, o tratamento humorístico aos mais diversos campos da cultura, como as discussões sobre o teatro, o cinema, as citações e diálogos com autores consagrados<sup>181</sup> se destacam nesse romance.

Publicado no mesmo ano, *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio de Souza, também ampliava as fronteiras restritas da literatura dos anos 70. Esta obra assumiu um ar subversivo em relação à própria política oficial de cultura, que apoiava a produção de “retratos do Brasil”. Este é, em princípio, um romance histórico e regionalista, que trata de um pedaço do país e se situa em um acontecimento fático da história oficial, mas toda a lógica documental da obra é subvertida pela presença de um herói picaresco e uma linguagem cheia de ironias e humor ambivalente.

O pastiche do discurso cultural dos anos 70 são bastante explícitos nessas duas obras, tendência que é acompanhada por *Os tambores silenciosos*, é claro que de uma maneira bem menos espalhafatosa. De qualquer forma, pode-se divisar no romance de

Josué Guimarães a mesma ânsia por fugir tanto do naturalismo exacerbado, quanto da alegoria marcada. Também o retrato histórico, épico e regionalista, sério, de um pedaço do Brasil é negado pelo riso rebaixador.

Há, porém, uma diferença fundamental entre *Os tambores silenciosos* e os outros dois romances publicados no mesmo ano. Enquanto os personagens Galvez e Ralfo encarnam a máscara do pícaro e narram suas aventuras usando a primeira pessoa, o romance de Josué Guimarães não concentra sua narrativa em um único personagem. Em *Confissões de Ralfo* ainda há uma manipulação explícita do narrador em primeira pessoa que se torna fragmentado e divide-se em “outros personagens”, que no fundo são ele mesmo. Identifica-se, aqui, uma busca de identificação com outras vozes narrativas que não apenas o eu encarcerado e martirizado, comum na literatura do período.

*Os tambores silenciosos* apresenta um narrador, de certa forma, impessoal, ou melhor, nesse romance a narrativa é guiada pelas fofocas e bisbilhotices de todos os personagens da cidadezinha de Lagoa Branca. Assim, ao lado da original simultaneidade temporal, já analisada anteriormente, talvez um dos traços mais marcantes desse romance seja justamente essa voz do povo que narra. Uma espécie de busca daquela “sintaxe das massas”, que era objetivo da geração cepecista. Neste romance, é claro, não há o objetivo utópico de tal sintaxe, mas uma recriação da linguagem popular, que reforça a mesma estrutura de superposição temporal em um ambiente originalmente cíclico. A fragmentação ou a reelaboração quase infinita da linguagem literária, presente em vários romances dos anos 70, talvez tivesse, enfim, esse objetivo, a despersonalização do narrador ou emprestar essa figura que se movimenta no espaço e no tempo justamente àquele personagem que mais (ou menos) rondava a produção literária dos anos 70, o povo, com toda a sua complexidade e alegria.

A alegria popular, presente em *Os tambores silenciosos*, significa, no panorama literário dos anos 70, uma renovação e uma conquista. Renovação ao resgatar o tema da decadência rural, tão em voga nos anos 60, sem utilizar-se do pessimismo ou do lamento do indivíduo oriundo do meio rural frente à realidade urbana. Nesse romance há a própria renovação do espaço rural, que se dá por força, não de um personagem, mas de toda uma cidade tornada personagem de sua própria transformação. O libelo revolucionário que tem lugar no enredo, porém, não se limita à transformação pura e

simples de uma realidade tirânica localizada, ele também reflete uma vitória do riso popular.

Nesse sentido esse romance é uma conquista, pois consegue dar forma à tão visada voz popular que o romance, e a poesia, dos anos 60 e 70 buscaram. Essa voz popular é atingida justamente por causa da recuperação de símbolos e elementos folclóricos populares presentes na literatura desde a Idade Média e o Renascimento, mas que tem suas origens na literatura antiga. Não há aqui, porém, um caráter livresco ou retórico, não é apenas o diálogo com a literatura antiga que permite a *Os tambores silenciosos* a recuperação da ancestral voz popular. Esse resgate se dá também por força do realismo e do diálogo com a realidade histórica. Afinal, as máscaras folclóricas só podem exercer seu fascínio e provocar o riso quando em relação direta com a realidade.

Josué Guimarães era um profundo conhecedor da vida interiorana. Sua infância foi praticamente toda passada em cidades do interior do Rio Grande do Sul. As populações típicas das cidadezinhas interioranas gaúchas, com suas histórias de guerras e atos de heroísmo, que também foram registradas por outros autores essencialmente ligados à vida cotidiana do interior gaúcho, como Simões Lopes Neto, estão presentes nas obras de Josué Guimarães. As figuras provincianas, como prefeitos, vereadores, carolas e fofoqueiras, são todas conhecidas de Josué Guimarães, por isso o retrato desse ambiente é essencialmente realista. Em *Os tambores silenciosos*, o telegrafista Ezequiel Azevedo, que também é pastor de uma igreja evangélica, é um retrato do próprio pai do autor, que exerceu as mesmas atividades. Assim, o preconceito que cerca a religião evangélica, retratado na pequena cidade de Lagoa Branca, foi também experimentado pelo jovem escritor enquanto ele viveu com sua família em cidades como São Jerônimo e Rosário do Sul. O realismo na descrição de Lagoa Branca explica as referências feitas em diversos estudos sobre o microcosmo sociopolítico do romance.

*Os tambores silenciosos* insere-se na grande tradição da literatura cômica, que tem como antecessores alguns dos maiores nomes da literatura universal. Ao relativizar, pelo riso, a tirania, o autoritarismo e a morte, Josué Guimarães restabeleceu as pontes com a cultura popular não-oficial. Dessa forma, o signo da alegria, que regeu boa parte da melhor produção literária dos anos 70, teve uma de suas mais completas realizações nessa obra.

## CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo mostrar a original relação espaço-temporal presente no romance *Os tambores silenciosos*. A relação entre tempo e espaço existente nesta obra, especialmente a simultaneidade de diferentes tempos históricos (elementos da Revolução Federalista, das vésperas do Estado Novo getulista e do próprio regime militar dos anos 70), foi tomada, aqui, como um dos elementos mais importantes dessa obra. A interseção de diferentes momentos históricos, nesse romance, aponta para o diálogo da obra com o contexto sociopolítico de seu surgimento.

Na produção literária romanesca, tempo e espaço se conjugam de maneira intrínseca. O espaço da pequena cidade de interior, presente nesse romance, aliado aos eventos que ali têm lugar, durante um período de apenas sete dias, intensificam as ações dos personagens. Dessa forma, os limites que determinam as fronteiras entre espaço público e privado são relativizadas e acabam fundidas, mas com uma predominância do espaço privado, por causa da representação estética do discurso popular e mais especialmente da fofoca, que permeia todo o romance. Essa linguagem popular, mescla-se a estratos de uma forma narrativa clássica, o idílio, revelando parte do processo de construção do gênero romanesco e sua natureza paródica.

Além dessa linguagem, outros elementos populares se conjugam nessa obra, como as máscaras carnavalescas do folclore ancestral. Essas máscaras pertencem à cultura cômica popular que têm sua origem nas mais remotas manifestações artísticas do homem. Esses elementos folclóricos penetraram na literatura ocidental, com grande força, durante a Idade Média e o Renascimento, períodos em que a cultura cômica ainda era viva entre as comunidades européias. Nos momentos posteriores a esses períodos, porém, o discurso popular sofreu grandes modificações e acabou sobrevivendo apenas na literatura e mesmo assim com modificações e adaptações consideráveis.

Josué Guimarães voltou-se para o grande tesouro da cultura cômica popular para produzir esse romance. O tom alegre e cômico da obra recupera grande parte da ambivalência original de máscaras carnavalescas, como a do bobo e do bufão, não sem introduzir modificações e adaptações. Exatamente esse discurso cômico permite um diálogo amplo dessa obra com a realidade. Dessa forma, os referenciais de *Os tambores silenciosos* não se limitam apenas à ditadura militar do período de publicação do

romance, mas a todos aqueles momentos em que se busca a alegre relativização dos sistemas de poder.

A análise do discurso cômico literário muito raramente foi objeto da crítica literária. Muitas das vezes em que foi enfocado, porém, a crítica deixou de lado suas origens remotas. Por isso, o discurso cômico popular e as relações entre tempo e espaço literário foram analisadas, aqui, a partir das análises do teórico russo Mikhail Bakhtin sobre as obras de Rabelais e Dostoiévski.

## NOTAS

<sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. São Paulo: T. A. Queirós/ Publifolha, 2000. p. 41.

<sup>2</sup> Idem, p. 8.

<sup>3</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p. 23.

<sup>4</sup> LIMA, Luís Costa. Questionamento da crítica literária. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 204.

<sup>5</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura...*, p. 24.

<sup>6</sup> A questão da inserção da obra de Josué Guimarães na crítica literária nacional é tratada por Lúcia Helena em seu artigo "Josué Guimarães, o resgate da solidão". A autora assim se refere à ausência do escritor na crítica literária brasileira: "Folheando *A literatura no Brasil* e a *História concisa da literatura brasileira*, nelas não se encontra qualquer referência ao escritor." HELENA, Lúcia. Josué Guimarães, o resgate da solidão. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães – o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ Edipucrs, 1997. p. 39.

<sup>7</sup> É sintomático que Silviano Santiago em seu artigo "Prosa literário atual no Brasil", termine sua reflexão sobre os meandros que regem a indústria literária brasileira com a seguinte observação: "Grandes obras e grandes nomes se encontram fora do eixo Rio-São Paulo. Felizmente." SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 37.

<sup>8</sup> REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães – o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ Edipucrs, 1997. Trata-se de um volume com 13 ensaios e 5 depoimentos, de diversos autores, que analisam vários aspectos da obra do autor.

<sup>9</sup> GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

<sup>10</sup> Apesar das restrições apontadas, algumas obras de Josué Guimarães tiveram expressiva circulação e repercussão nacional, como o romance *Dona Anja*, que inclusive foi adaptado para a TV como novela (SBT, 1996-1997).

<sup>11</sup> O próprio Luís Antonio de Assis Brasil assim se refere a Josué Guimarães: "[Josué] Foi, sem dúvida, um agente propulsor de muitas vocações, inclusive a minha, e obtinha isso apenas com aquele acreditar profundo nas potencialidades do texto". BRASIL, Luís Antonio de Assis. As tossidelas das personagens. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 152.

<sup>12</sup> Deonísio da Silva testemunha sua amizade por Josué Guimarães em seu depoimento "Há braços" para Josué Guimarães, presente em: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 161-166.

<sup>13</sup> Em 1962 Moacyr Scliar e outros sete escritores publicaram a coletânea de contos *Nove do sul*. Neste volume há dois contos de Josué Guimarães, Odete de Oliveira e A morte do caudilho, este último presente também em *Os ladrões* e *O gato no escuro*. Scliar trata de sua amizade com Josué Guimarães no depoimento Um piá lembra Josué, incluído em: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 155-157.

<sup>14</sup> Uma análise comparativa entre as obras dos dois autores pode ser consultada em: MILBRADT, Lúcia Regina da Rosa. *Poder e morte – uma leitura de Érico Veríssimo e Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1996, 170f. Dissertação para o Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>15</sup> "Abandona-se a posição maniqueísta, não para que se diga que somos todos otimistas & pessimistas, dependendo da ocasião – caso em que não haveria deslocamento semântico, apenas o surgimento de certa tolerância cúmplice do agrado dos oportunistas de primeira e última horas. Catando palavras no cotidiano (...), digamos que na cena pós-64 nem o sorriso nem a fossa, nem o sambinha bossa-nova nem o samba canção de Dolores Duran. Na cena a boca de Caetano, na Tropicália: Alegria! Alegria!" SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 21.

<sup>16</sup> "A alegre afirmação do indivíduo numa sociedade, no entanto autoritária e repressora talvez tenha sido a idéia principal na boa literatura pós-64. Aliada à análise e à crítica principal do poder, essa idéia solidificou a necessidade de uma sociedade democrática na América Latina e o descompromisso para com as forças militares no exercício do governo; retirou ainda o pensamento e a ação de oposição dos meandros tortuosos seja do ressentimento, seja do totalitarismo." Idem, p. 22.

<sup>17</sup> GUIMARÃES, Josué. *Os ladrões*. Rio de Janeiro: Forum, 1970.

- <sup>18</sup> SANTOS, Volnyr Silva dos. *Discurso e ideologia em Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1983. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. p. 28.
- <sup>19</sup> GUIMARÃES, Josué. *O gato no escuro*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- <sup>20</sup> GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo – tempo de solidão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- <sup>21</sup> GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo – tempo de guerra*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- <sup>22</sup> Utiliza-se, aqui, a terminologia elaborada por Georg Lukács em suas análises sobre Walter Scott em: *The Historical Novel*. Midlesex: Penguin, 1981.
- <sup>23</sup> KLAJN, Elisa Maria. Vidas a ferro e fogo: um diálogo entre a história e a literatura. Porto Alegre, 1999. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. p. 126.
- <sup>24</sup> Nesse sentido vale ressaltar um trecho em que os personagens se chocam e lutam contra a nova natureza que os cerca:
- (...) Estavam próximos da estância da tapera. Ovelhas desgarradas corriam espavoridas, os filhotes atrás, fugindo do ataque dos caracará. Um borrego tropeçou, rolando na grama, quatro ou cinco caranchos bicando, até que conseguiram arrancar os olhos do animalzinho. Depois atacaram outra presa, enquanto o borrego saía berrando cego, perdido da mãe. Juanito tirou de uma caixa a espingarda, Daniel Abrahão tentou correr em defesa dos bichos. (...)
- Daniel Abrahão – gritou Catarina –, deixa os bichos. Não são nossos e não vamos perder tempo.
  - Mas é uma crueldade! (...) – Pelo menos alguns tiros. Os gaviões fugirão. Um tiro, pelo menos – disse Daniel Abrahão.
  - Não – retornou autoritária Catarina – Não vamos gastar munição à toa, pode nos fazer falta amanhã ou depois. Ninguém sabe o que temos pela frente. (...)
- GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo – Tempo de solidão*.... p. 22-23.
- <sup>25</sup> GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães*..., p. 114.
- <sup>26</sup> GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- <sup>27</sup> GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo..., p. 113.
- <sup>28</sup> Deve-se pensar, aqui, na análise do pensador alemão sobre um trecho de *História*, de Heródoto. BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 203-204.
- <sup>29</sup> Gonzaga, Sérgio. A vitória do Realismo..., p. 112.
- <sup>30</sup> SANTOS, Volnyr. Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães*..., p. 142.
- <sup>31</sup> GUIMARÃES, Josué. *É tarde para saber*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- <sup>32</sup> Idem. *Dona Anja*. São Paulo: Círculo do Livro, sem data.
- <sup>33</sup> Idem. *Enquanto a noite não chega*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- <sup>34</sup> Uma análise sobre essa obra pode ser consultada em: CAMPOS, Maria do Carmo. O poético de *Enquanto a noite não chega*. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães*..., p. 79-92.
- <sup>35</sup> GUIMARÃES, Josué, SCLiar, Moacyr, VERÍSSIMO, Luís F.; VASQUES, Edgar. *Pega pra kapput!* Porto Alegre: L&PM, 1978.
- <sup>36</sup> A obra infanto-juvenil de Josué Guimarães mereceu verbete no *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, de Nelly Novaes Coelho. Além de ser analisada em ensaios de Ana Maria Ribeiro Filipouski e Vera Teixeira de Aguiar, In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães – o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDIPUCRS, 1997.
- <sup>37</sup> GUIMARÃES, Josué. *O cavalo cego*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- <sup>38</sup> SANTOS, Volnyr Silva dos. *Discurso e ideologia em Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1983. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. p. 36.
- <sup>39</sup> ZILBERMAN, Regina. *Camilo Mortágua: o martírio de um herói*. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães*..., p. 74.
- <sup>40</sup> Uma extensa análise sobre *Camilo Mortágua* pode ser consultada em: SILVA, Miguel Rettenmaier da. *Camilo Mortágua: o andarilho da Azenha e os descaminhos da vida*. Porto Alegre: 1997. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

- <sup>41</sup> Uma análise sobre *Amor de perdição*, de Josué Guimarães pode ser encontrada em: GAI, Eunice T. Piazza. *Amor de perdição: retrato da infelicidade*. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 93-107.
- <sup>42</sup> SANTOS, Volnyr Silva dos. *Discurso e ideologia em Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1983. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- <sup>43</sup> Idem, p. 10.
- <sup>44</sup> SANTOS, Volnyr. Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 135-145.
- <sup>45</sup> Idem, p. 142.
- <sup>46</sup> “Lagoa Branca é um microcosmo e a consideração dessa evidência deve orientar a análise do processo político que ali se desenvolve.” COSTA, Édison José da. Análise do processo político focalizado ficcionalmente em *Os tambores silenciosos* de Josué Guimarães. *Revista Letras*, n. 33, Curitiba, 1984. p. 47.
- <sup>47</sup> Idem, p. 49.
- <sup>48</sup> MILBRADT, Lúcia Regina da Rosa. *Poder e morte – uma leitura de Érico Veríssimo e Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1996, 170f. Dissertação para o Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- <sup>49</sup> “(...) algo morre para que outro nasça, para assim, garantir a continuidade da vida.” Idem, p. 10.
- <sup>50</sup> Ibid., p. 36.
- <sup>51</sup> Ibid., p. 62.
- <sup>52</sup> Ibid., p. 69.
- <sup>53</sup> Ibid., p. 146.
- <sup>54</sup> Ibid., p. 153.
- <sup>55</sup> Ibid., p. 153.
- <sup>56</sup> SANTOS, Volnyr. Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 135-145.
- <sup>57</sup> MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães...*, p. 17-26.
- <sup>58</sup> Idem, p. 23.
- <sup>59</sup> GONZAGA, Sérgio. A vitória do realismo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *Josué Guimarães...*, p. 17-26.
- <sup>60</sup> BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo do romance (ensaios de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. p. 325.
- <sup>61</sup> HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 01.
- <sup>62</sup> SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria literária*. Coimbra: Almedina, 1991. p. 355.
- <sup>63</sup> BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. p. 398.
- <sup>64</sup> Idem, p. 399.
- <sup>65</sup> Ibid., p. 400.
- <sup>66</sup> SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria...*, p. 376.
- <sup>67</sup> TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. por Ana Mariza Ribeiro Filipouski et alii. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 173. Esse texto foi publicado originalmente em russo, em 1925.
- <sup>68</sup> Idem., p. 173.
- <sup>69</sup> TODOROV, Tzvetan apud NUNES, Benedito. O tempo. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 350.
- <sup>70</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I, p. 85.
- <sup>71</sup> LIMA, Luis Costa. A questão da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- <sup>72</sup> Idem, p. 144.
- <sup>73</sup> Lessing, em suas análises sobre a ação do tempo e do espaço na arte e na literatura, lança mão de vários argumentos que provam o aspecto central do tempo na narrativa. Um desses argumentos destaca a representação da beleza corporal: “Graça é a beleza em movimento e justamente devido a isso, menos conveniente ao pintor que ao poeta. O pintor pode apenas fazer adivinhar o movimento, mas, de fato, as suas figuras não possuem movimento. Consequentemente a graça torna-se apenas careta. Mas na poesia ela permanece o que ela é; um belo transitório que nós desejamos ver repetidamente.” LESSING,



Gotthold E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 242.

<sup>74</sup> NUNES, Benedito. O tempo. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-365.

<sup>75</sup> Idem, p. 344.

<sup>76</sup> Deve-se notar, porém, que em *Marxismo e filosofia da linguagem* não há nenhuma referência direta às categorias levantadas por Emanuel Kant, antes as referências sobre a influência do tempo e do espaço na linguagem se dão através da obra de Ernst Cassirer: *Philosophie der Symbolischen Formen*, de 1923.

<sup>77</sup> "(...) It is rather that his [Bakhtin] concept of language stands in opposition to other, more formalized genres. That is, the novel – as Bakhtin more than anyone else has taught us to see – does not lack its organizing principles, but they are of a different order from those regulating sonnets or odes. It may be said Jakobson works with poetry because he has a Pushkinian love of order; Bakhtin, on the contrary, loves novels because he is a baggy monster." HOLQUIST, Michael. Introduction. In: BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trad. por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: Texas University, 1992. p. XVIII.

<sup>78</sup> BAKHTIN, Mikhail M. Formas de tempo e cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. por Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 1993. p. 211. Para esta análise foram utilizadas duas traduções do texto em que Mikhail Bakhtin desenvolveu sua teoria do cronotopo, a citada acima, para as notas e referências, e a tradução para o inglês: *Forms of Time and of the Chronotopo in the Novel*, do volume *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Trad. por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: Texas University, 1992).

<sup>79</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 356.

<sup>80</sup> Idem, p. 211.

<sup>81</sup> Ibid., p. 349.

<sup>82</sup> Ibid., p. 356.

<sup>83</sup> Ibid., p. 212.

<sup>84</sup> Ibid., p. 212.

<sup>85</sup> Ibid., p. 355.

<sup>86</sup> Ibid., p. 357.

<sup>87</sup> Ibid., p. 358.

<sup>88</sup> Ibid., p. 358.

<sup>89</sup> Ibid., p. 248.

<sup>90</sup> ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem – sentido da história e romance brasileiro dos anos 60*. Londrina: UEL, 1997. p. 21.

<sup>91</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 317-318.

<sup>92</sup> Idem, p. 318.

<sup>93</sup> Ibid., p. 319.

<sup>94</sup> Ibid., p. 319.

<sup>95</sup> Entre os grandes teóricos do romance (George Luckács: *A teoria do romance*; Ian Watt: *A ascensão do romance*; Lucien Goldman: *Towards a Sociology of the Novel*), Mikhail Bakhtin é o único a não limitar o termo *romance* às produções surgidas somente após o século XVII. Para o teórico russo, o romance é o gênero em que diferentes vozes conseguem penetrar, diferentemente da lírica, da épica ou do drama, ao mesmo tempo que assimila características desses outros gêneros. Por isso, o romance é um gênero novo, em evolução e que ainda não fixou suas fronteiras. (cf. *Epic and Novel*. In: BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic...*)

<sup>96</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 229.

<sup>97</sup> Idem, p. 232.

<sup>98</sup> Ibid., p. 229.

<sup>99</sup> Ibid., p. 230.

<sup>100</sup> ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem...* p. 21.

<sup>101</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 238.

<sup>102</sup> Idem, p. 239.

<sup>103</sup> Ibid., p. 240.

<sup>104</sup> Ibid., p. 244.

<sup>105</sup> APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. por Ruth Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/ d.

<sup>106</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 245.

- <sup>107</sup> Idem, p. 248.
- <sup>108</sup> Ibid., p. 249.
- <sup>109</sup> Ibid., p. 273.
- <sup>110</sup> Ibid., p. 321.
- <sup>111</sup> Ibid., p. 322.
- <sup>112</sup> Ibid., p. 322.
- <sup>113</sup> Ibid., p. 323.
- <sup>114</sup> Ibid., p. 324.
- <sup>115</sup> Ibid., p. 347.
- <sup>116</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997. p. 122.
- <sup>117</sup> Idem, p. 122-123.
- <sup>118</sup> Ibid., p. 124.
- <sup>119</sup> Ibid., p. 124.
- <sup>120</sup> Ibid., p. 126.
- <sup>121</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. por Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Edunb/ Hucitec, 1999. p. 18.
- <sup>122</sup> BAKHTIN, *Problemas...*, p. 125.
- <sup>123</sup> BAKHTIN, *A cultura...*, p. 19.
- <sup>124</sup> BAKHTIN, *Problemas...*, p. 158.
- <sup>125</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 336.
- <sup>126</sup> Idem, p. 336.
- <sup>127</sup> Ibid., p. 334.
- <sup>128</sup> Ibid., p. 334.
- <sup>129</sup> Ibid., p. 334.
- <sup>130</sup> Ibid., p. 335.
- <sup>131</sup> GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 1998. p. 134.
- <sup>132</sup> ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 1987. p. 48.
- <sup>133</sup> BAKHTIN, *Questões...*, p. 266.
- <sup>134</sup> Idem, p. 276.
- <sup>135</sup> Ibid., p. 276-277.
- <sup>136</sup> Ibid., p. 277.
- <sup>137</sup> Ibid., p. 277.
- <sup>138</sup> Ibid., p. 278.
- <sup>139</sup> VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, s/d. p. 5.
- <sup>140</sup> ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem...* p. 22.
- <sup>141</sup> Idem, p. 26.
- <sup>142</sup> GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. Porto Alegre: L&PM, 1991. p. 4.
- <sup>143</sup> Idem, p. 67.
- <sup>144</sup> Ibid., p. 206.
- <sup>145</sup> Ibid., p. 207.
- <sup>146</sup> A fuga de Dr. Lúcio, em *Os tambores silenciosos*, aproxima-se, por seu caráter cômico, da cena da fuga de Picrochole, presente em *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais. Em ambos os casos, os dois personagens perdem sua posição oficial, fogem depois de sofrerem espancamentos ou rebaixamentos e se tornam vítimas de esposas cruéis.
- <sup>147</sup> GUIMARÃES, *Os tambores...*, p. 17.
- <sup>148</sup> O poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação. É também, ele próprio um microcosmo, ou *síntese cósmica*. *Ele faz a comunicação com a morada dos mortos; o eco cavernoso que sobe dele, os reflexos fugidios da água quando se agita, aumentam o mistério mais do que o esclarecem. Considerado de baixo para cima, é uma luneta astronômica gigante, apontada desde o fundo das entranhas da terra para o pólo celeste. Esse complexo constitui uma escada da salvação ligando entre si os três andares do mundo* (CHAS, 152). CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 726.
- <sup>149</sup> GUIMARÃES, *Os tambores...*, p. 110.
- <sup>150</sup> Idem, p. 16.

<sup>151</sup> Ibid., p. 64.

<sup>152</sup> Ibid., p. 113.

<sup>153</sup> O tema da perseguição e apreensão dos loucos e mendigos na cidade é recuperado por Josué Guimarães em seu conto *Deus salve a Rainha*, presente na antologia *O gato no escuro*. Neste conto, os mendigos e loucos também são perseguidos às vésperas de uma comemoração oficial, no caso, a visita da Rainha da Inglaterra ao Rio de Janeiro.

<sup>154</sup> GUIMARÃES, *Os tambores...*, p. 64.

<sup>155</sup> Idem, p. 152.

<sup>156</sup> O tema do sacristão homossexual, pedófilo e fofoqueiro é recuperado, por Josué Guimarães, no conto João do Rosário presente na antologia *O gato no escuro* (Porto Alegre: L&PM, 1982).

<sup>157</sup> GUIMARÃES, *Os tambores...*, p. 3.

<sup>158</sup> Idem, p. 33.

<sup>159</sup> Ao tratar da infusão usada por alguns políticos da cidade para evitar a impotência sexual João da Lagoa confirma ter experimentado, mas que também não precisava desse tipo de remédio. Logo depois de sua saída da casa das irmãs, elas comentam: “– Ele não é casado, todo mundo sabe, mas a verdade é que sabe também que ele continua tomando aquela mistura de gema de ovo, sumo de limão e casca dissolvida e cachaça (...). Ibid., p. 34.

<sup>160</sup> Ibid., p. 213.

<sup>161</sup> Ibid., p. 212.

<sup>162</sup> Ibid., p. 205.

<sup>163</sup> Ibid., p. 27.

<sup>164</sup> Ibid., p. 46-47.

<sup>165</sup> Ibid., p. 45.

<sup>166</sup> Antes do ato extremo, o prefeito de Lagoa Branca relembra uma cena de sua juventude relacionada à queda do presidente Prudente de Moraes, personagem fustal da história brasileira. Essa relação explícita da narrativa liga a queda desse prefeito à de todos os reis e líderes oficiais. As trocas de poder são, para a tradição folclórica, momentos de renovação e renascimento, sinalizando a esperança de prosperidade que pode ser proporcionada pelo novo ciclo que se inicia, a chuva torrencial que cai sobre a cidade no momento do trágico desfecho reforça essa idéia.

<sup>167</sup> GUIMARÃES, *Os tambores...*, p. 107.

<sup>168</sup> ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem...* p. 20.

<sup>169</sup> “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”. BAKHTIN. *Questões...*, p. 399.

<sup>170</sup> “Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos.” BAKHTIN. *Questões...*, p. 357.

<sup>171</sup> SÜSSEKIND. Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 59.

<sup>172</sup> Idem, p. 44.

<sup>173</sup> Ibid., p. 60.

<sup>174</sup> SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 91.

<sup>175</sup> Idem, p. 92.

<sup>176</sup> Ibid., p. 92.

<sup>177</sup> SÜSSEKIND. Flora. *Literatura e vida literária...*, p. 43.

<sup>178</sup> É sintomático que um livro publicado em 1981, *Os romances brasileiros nos anos 70* – fragmentação social e estética, da catarinense Janete Gaspar Machado, utilize dez romances do período para tratar da problemática, naquele momento bastante atual, do fim do romance.

<sup>179</sup> GUIMARÃES. *Os tambores...*, p. 3-4.

<sup>180</sup> HOLLANDA. *Impressões de viagem* – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 93.

<sup>181</sup> Destaque-se, aqui, o capítulo A paixão segundo Ralfo, que recupera a linguagem de Clarice Lispector e seu famoso romance *A paixão segundo GH*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## OBRAS DO AUTOR

- GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo: tempo de solidão* 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A ferro e fogo: tempo de guerra*. 5.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- \_\_\_\_\_. *As muralhas de Jericó* – Memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Camilo Mortágua*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Depois do último trem*. Porto Alegre: José Olympio, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Dona Anja*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Enquanto a noite não chega*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *É tarde para saber*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O cavalo cego*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O gato no escuro*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os ladrões*. Rio de Janeiro: Forum, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Os tambores silenciosos*. 11. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- \_\_\_\_\_. SCLAR, Moacyr; VERÍSSIMO, Luís F.; VASQUES, Edgar. *Pega pra kapput!* Porto Alegre: L&PM, 1978.

## OBRAS SOBRE O AUTOR

- COSTA, Édison José da. Análise do processo político focalizado ficcionalmente em *Os tambores silenciosos* de Josué Guimarães. *Revista Letras*, n. 33, Curitiba, p. 37-50, 1984.
- KLAJN, Elisa Maria. Vidas a ferro e fogo: um diálogo entre a história e a literatura. Porto Alegre, 1999. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- LUKASCZYK, Cláudia. *A representação da ideologia no romance Os tambores silenciosos*. Porto Alegre, 2001. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MILBRADT, Lúcia Regina da Rosa. *Poder e morte* – uma leitura de Érico Veríssimo e Josué Guimarães. Porto Alegre, 1996. 170f. Dissertação para o Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre, Ed. Da Universidade/ EDIPUCRS, 1997.
- SANTOS, Volnyr Silva dos. *Discurso e ideologia em Josué Guimarães*. Porto Alegre, 1983. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- SILVA, Miguel Rettenmaier da. *Camilo Mortágua: o andarilho da Azenha e os descaminhos da vida*. Porto Alegre: 1997. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

## BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 1987.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. por: Cristiano Martins. 4.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 2 V.
- ANGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. por Ruth Guimarães. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/ d.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Totalitarismo e revolução* – o integralismo de Plínio Salgado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 6.<sup>a</sup> Ed. Trad. por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ÁVILA, Henrique Manuel. *Da urgência à aprendizagem* – sentido da história e romance brasileiro dos anos 60. Londrina: UEL, 1997.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. por: Yara Frateschi Vieira. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hucitec/ Brasília: Ed. da UNB, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. por: Aurora Fornoni Bernardini et al. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination – four essays by M. M. Bakhtin*. Trad. por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: Texas University, 1992.
- \_\_\_\_\_. VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: 1975.
- BROWN, Peter. Antiguidade tardia. In: ARIËS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada – do Império Romano ao ano mil*. Trad. por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). In: ALMEIDA, Manoel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. São Paulo: T. A. Queirós/ Publifolha, 2000.
- CARONE, Edgard. *A segunda república (1930 – 1937)*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. SUSSEKIND, Carlos (Org.). Trad. por Vera da Costa et ali. 14<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CONY, Carlos Heitor. *Pesach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DUBY, Georges. Poder privado, poder público. In: \_\_\_\_\_. ARIËS, Philippe. *História da vida privada – da Europa feudal à Renascença*. Trad. por Maria Lúcia Machado. . São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Org.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Trad. por Ana Mariza Ribeiro Filipouski et ali. 2<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. por: Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GOLON, Anne; GOLON, Serge. *Angélica e seu amor proibido*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. por Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. por: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luis Costa. A questão da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Pensando no Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. por Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The historical novel*. Midlesex: Penguin, 1981.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- NUNES, Benedito. O tempo. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. por: Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. por David Jardim Júnior. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991. 2 V.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.
- ROUCHE, Michel. Alta Idade Média ocidental. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada – do Império Romano ao ano mil*. Trad. por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 37.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964- 1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria literária*. Coimbra: Almedina, 1991.
- SOUZA, Márcio de. *Galvez, imperador do Acre*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. por Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura – formalistas russos*. Org.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Trad. por Ana Mariza Ribeiro Filipouski et ali. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994.
- VEYNE, Paul. O Império Romano. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada – do Império Romano ao ano mil*. Trad. por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.